بان جبار خلف

تأويل النص الشكسبيري في الخطاب السينمائي



الفن السابع 148





تأويل النص الشكسبيري
في الخطاب السينمائي

تأليف : بان جبار خلف

المقدمة



لقد كانت معالجة النصوص الأدبية واعدادها سينمائياً سمة بارزة من سمات الانتاج السينمائي، وهذه السمة تزداد اهمية كلما كان النص الادبي مشهوداً له بالبراعة والتفوق.

وان بعضاً من هذه المعالجات ارتقت احياناً الى مستوى النص الادبي الاصلي، بما حاولته هذه المعالجات بالاقتراب او خلق مقاربات نصية تستطيع ان تصمد هي الاخرى كما صمدت النصوص الادبية.

ان المعالجة السينمائية لنصٍ من النصوص تعني تكييف هذا النص بالوسيط التعبيري السينمائي عبر اشكال الاقتباس المعروفة. وقد تكون المعالجة للفكرة فقط او لحدثٍ مهم في النص الاصلي، وطبيعي ان يكون المعالج على دراية بالنص الذي يشتغل عليه.

اما التأويل فيعني المعالجة مضافاً اليها انشاء نصٍ جديد يستند في مرجعياته الى النص الاصلي وبالاخص بتأسيس الاحالات الاصلية، وكيفية اشتغالها في النص الجديد.

ان التأويل غير المعالجة قطعاً، لانه لا يشتغل في نظام الاقتباس وانما يشتغل في علم تأويل النصوص (الهيرومنيوطيقا).

ان الفهم والتفسير هو الخطوة الاولى فيما يعرف الان بـ(علم التأويل) او (الهيرومنيوطيقا) بعيداً عن أن يكون هذا العلم اجراءً كيفياً مزاجياً قائماً على مشاكسة لنص مشهود له بالبراعة والتفوق، بل ان المنطق التأويلي يخضع لمتطلبات كثيرة لعل من اهمها التصدي للنصوص المستحقة عناء التأويل، والمعرفة الموسوعية للمؤول، ومرجعيات النص، ومن ثم قيام المؤول بتاسيس الاحالات الموجودة في النص الاصلي الى النص الجديد (الفلم) أي النص المؤول.

لقد خضعت النصوص ال شكسبيرية لتأويلات شتى، وفي الحقل السينمائي فان لدينا اكثر من تأويل لاي عمل شكسبيري معروف، لكون النص الشكسبيري نصاً ابداعياً على شتى المستويات، ويأخذ البحث على عاتقه معرفة حدود المنطق التأويلي للنص الشكسبيري، المعد للسينما.

لقد انتظم البحث على اربعة فصول تسبقها مقدمة وتمهيد اهتم التمهيد بحياة مصطلح التأويل عبر مضانه في المراجع المختلفة وكان الفصل الاول وهو



(التأويل: النظرية والمفهوم)

وعندما نتابع المصطلح والمفهوم نجد انه تقلب من تفسير النصوص الدينية الى نظرية تتعامل مع النصوص الجمالية عبر ابتكار علم جديد يعنى بالنص، ولان التأويل يتفاعل مع النصوص انطلاقاً من تقسيمات (سوسير) والدرس اللغوي الحديث في التمييز بين اللغة والكلام مروراً بالمفكرين المعنيين بهذه الموضوعة امثال (بارت) و(كرسيتيفا) و(بول ريكور) وحدود تنظيرهم لعلم النص وقصدية مؤلف النص او موت المؤلف والتمييز الدقيق ما بين النص والاثر.

واعتبر الفصل ان التأويل ينصب على النصوص المفتوحة، وهو قد عرج قبل هذا كله على جهود منظري التأويل امثال (شلير ماخر) و(دلثاي) و(غادامير) و(هابرماز) و(امبرتو ايكو) ونظريات القراءة والتلقي .

اما الفصل الثاني فكان تحت عنوان:

(التأويل وانفتاح النص في المسرح والسينما)

وهذا المبحث يقترب من عنوان الرسالة من حيث ما يتسم به من محتوى باتجاه النص المفتوح تخصيصاً في السينما والمسرح والنتيجة هي ان التأويل يجب ان ينصب على النصوص التي فيها ما يجعل التأويل عبارة عن نص جديد مرجعيته النص الاصلي، وبذا فان النصوص ليست كلها تستحق عناء التأويل.

ان النص الشكسبيري منفتح على سلسلة تأويلية لا تنضب لانطوائها على بُنى دلالية ونصية وثقافية واجتماعية، جاعلة من التأويل حواراً لا نهائياً بين النص ومؤوّله لان التأويل متجدد طالما استمر الزمن بالمضي قدماً الى امام.

من هنا فان النص المسرحي المفتوح له منطق يتعلق بالوسيط التعبيري للدراما، كذلك ينفتح النص السينمائي للأسباب نفسها



والمقارنة هنا بين النص المسرحي والسينمائي عامة ليست دقيقة لان كل نص يقرن بوسيطه واختتم هذا المبحث بالحديث عن عناصر التأويل في السينما على وفق كون التأويل علماً يجب ان ينظر فيه.

اما الفصل الثالث فكان عنوانه:

(التأويل والنص الشكسبيري في السينما)

وهذا الفصل هو جوهر الرسالة واكتفت الكاتبة بان ناقشت بتفحص المعالجات التي اولت نصوص شكسبير الاخرى ، وتوصلت الى ان تأويل النص الشكسبيري وجد في الوسيط التعبيري للسينما مديات واسعة تستطيع ان تصل الى اللامرئي من النص المكتوب على

شرط ان يكون المؤول على استعداد لان يلاقي النص الاصلي على أرضه الخاصة ومع الالمام بالوسيطين التعبيريين الدراما والفلم، وهنا توصلت الباحثة الى مؤشرات للاطار النظري تصب في فحوى: ان التأويل للنص الشكسبيري هو ذلك التأويل الذي يؤلف نصاً سينمائياً جديداً متماشياً مع إلغاء شكسبير او مسخه او تحميله بما ليس فيه.

اما الفصل الثالث فهو الفصل المعني بإجراءات البحث عبر اتخاذ مؤشرات الاطار النظري اداة للتحليل عبر ثلاثة نماذج فلمية تصدت للنص الشكسبيري "روميو وجوليت" الذي جرى تحليله والتأويلات المستمدة منه عبر ثلاثة نماذج فلمية هي:

أ- روميو وجوليت: باز لوهارمن.

ب- قصة الحي الغربي: روبرت وايز – جيروم روبنز.

ج- شكسبير عاشقاً: جون مادين.

ووجدت الباحثة ان خطوط التأويل تراوحت ما بين الابتكارية المستندة إلى النّص الشكسبيري المكتوب والفشل الذي حمل النص بما لا يتفق وروحه.

وجاء في خاتمة الكتاب ثبت بالمصادر والمراجع والملاحق.



ولايسعني الان اختتم هذه المقدمة بالثناء الجميل لكلية الفنون الجميلة جامعة بغداد على اتاحتها هذه الفرصة لي بأن اقدم اصل هذا الكتاب كرسالة ماجستير في العلوم السينمائية في قسم الفنون السمعية والمرئية والذي حازة على درجة الامتياز وماكان هذا ليتم لولا الرعاية المخلصة من الكلية والقسم المعني عبر جهود المشرفين والاساتذة والجو العلمي الذي انجزت فيه هذه الرسالة فالى الجميع طيب ا

لثناء وعرفاناً بالجميل والله من وراء القصد .

بغداد –اب (اغسطس)٢٠٠٥



التمهيد

ان الباحث العربي يواجه مشكلة معقدة تتعلق في نحت المصطلح واستخدامه في البحث العلمي. فالمصطلحات العربية القديمة التي توقفت عن التجدد في حدود القرن السابع الهجري[*]، عندما بدأت مراحل الفترة المظلمة قبل سقوط دولة الخلافة العربية الاسلامية بقرنين وحتى منتصف القرن العشرين اقل او اكثر قليلاً. واتسعت المصطلحات التي ترد في البحث العلمي واكثرها قد وضعتها حضارة اخرى وشعوب اخرى، ولم يجرِ بحث في العربية يواكب انهيال هذا الكم الهائل من المصطلحات الاجنبية الى ما يقابلها في لغتنا، مما جعل الباحث امام ركام من مصطلحات تعامل ازاءها على انحاء شتى، فإما ان ياخذها كما هي، وما في ذلك من ابتعاد عن الدقة العلمية المطلوبة في البحوث المحلية، وهذا ما يقود الى الالتباس والى مفارقة المرامي الحقيقية للمصطلح الذي نحت في بيئة وثقافة وحضارة اخرى، فالمصطلح عندما يوضع بلغته الاصلية فانه يتصدى لمشاكل تتعلق بتلك اللغة التي نحت فيها اصلاً. واما ان يقوم الباحث بنحت مصطلحات تتناسب وأصول الاشتقاقات اللغوية التي يكتب بها وهذا الامر يتعلق بكفاءة الباحث وتبحره في لغته الام. واذا ما عرفنا ان علماء اللغة أنفسهم يختلفون في الاشتقاقات اتجاه المصطلح الواحد، فكيف يكون الحال عندما يواجه الباحث في غير الحقول اللغوية والادبية مصطلحاً لا يعتقد بسلامته ؟ ولذا راينا عند المفكرين العرب عشرات الاشتقاقات لمصطلح واحد.

ان هذه الاشكالات، اشكالات حضارية تتعلق بعدم وجود بعد مؤسسي يأخذ على عاتقه تثبيت المصطلح باللغة العربية قبل ان يصبح متداولاً بلغته الاصلية، فما معنى كلمة "الخيالة" كمرادف لمصطلح "السينما" عد ان استقر المصطلح الغربي لاكثر من ستين عاماً. كذلك يتعلق ببعد سياسي جعل من البلاد العربية اجزاء متناثرة، القطر لا يدري بما يجري في الأقطار الأخرى، لذلك ضاعت الجهود بسبب سياسات قطرية ضيقة الافق، لا تاخذ بنظر الاعتبار مجد اللغة العربية وموقفها بين لغات العالم، اضافة الى اسباب أخرى تستحق بحثاً منفرداً.

ان الباحثة وهي تتصدى لموضوعة التأويل قد جوبهت بمصاعب متعددة، لعل من اهمها: ان معظم ما كتب عن التأويل قد انطلق من بيئة ثقافية أجنبية، وما توفر في اللغة العربية، لا يعدو كونه مصطلحات معجمية تحاول ان تفسر الاشياء على قدر محدود، ولو اخذنا كمثال ما يقوله: (محمد بن ابي بكر عبد القادر الرازي) في معجمه "مختار الصحاح" عن كلمة:

"اول– (التأويل) تفسير ما يؤُول إليه الشيء وقد (أوَّلهُ) تأويلاً و(تأوَّلَهُ) بمعنىً".[١]

(*) راجع عبد العزيز حمودة، المرايا المقعرة، (الكويت: سلسلة عالم المعرفة، ٢٠٠١)، ص٣٧.

فهل يعني هذا التعريف عن علم ونظرية ومصطلح شغل الخطاب النقدي والادبي والفلسفي منذ ان بدأ الانسان يتعامل مع النصوص التي تهمه ؟ ومع هذا فان الباحث لا يدع شيئاً يفلت منه طالما يضئ له طريقاً الى المعرفة، فالرازي هنا يعد التأويل تفسيراً، على أنّ في بقية تعريفه مسائل طريفة تستحق من الباحثة وقفة كي تتماشى والنص، فيقول الرازي مسترسلاً:

و"آل الرجل اهله وعياله"، و(آلهُ) ايضا اتباعه. و(الآلُ) الشخص والآل أيضاً الذي تراه في أولّ النهار وآخره كأنه يرفع الشخوص و ليس هو السراب".

فاذا كان المعنى الاول يقصد بالتأويل هو التفسير فان الاستلال الثاني يقودنا الى تلميمات جديرة بالاعتبار، وهي التنويعات التي خرجت بها الكلمة، فهو يصل الى ان الآل اهل الرجل وعياله. بمعنى: كل ما يتعلق بالرجل تعالقاً حميمياً فاذا كنّا نفسر النص فبمعنى آخر نحن نفسره بما هو ذو وشيجة قوية معه، وليس من وشيجة اقوى من أهل الرجل وعياله (وآله) يفسرها الرازي بانها الاتباع ولو طبقنا هذا على النص، فهذا يعني اننا لا نستطيع ان نفسر النص الا من خلال ما له صلة به، والأتباع، يتبعون رئيسهم اي اننا في تأويل النصوص لا يجب ان نبتعد عن روح النص ومقترباته، بحيث يصبح التأويل لنص من النصوص كعلاقة الرجل بعياله واهله واتباعه.

ولو استرسلنا في مناقشة مصطلح التأويل لوجدنا في المعاجم العربية الشيء الكثير، وحتى المفاجيء احياناً ففي كتاب (العين) للعالم (الخليل بن احمد الفراهيدي) وتحت باب "التاول والتأويل: تفسير الكلام الذي تختلف معانيه ولا يصح الابيان غير لفظه قال:

نحن ضربناكم على تنزيله فاليوم نضربكم على تأويله(٣)

هنا يضيف "العين" لتفسير "الصحاح" ان الكلام يفسر عندما تختلف معانيه ولابد من الاتيان بالفاظٍ أُخر لتيسير الفهم.

وفي "لسان العرب":

"وأوّل الكلام تاوله: دبره وقدره واوله وتأوله: فسره". في هذا الاستهلال يبين ان تأويل الكلام هو الاحاطة به، وتدبره بمعنى الالمام بما يقوله الكلام والسيطرة عليه، وقدّرهُ(الكلام) اي قاسه وحكم عليه، وهنا نحن ازاء طرف من المفاهيم المعاصرة لمبحث التأويل كما سيرد لاحقاً،فنحن لسنا بشراح ومفسرين بل نتدخل بقوة حتى نحكم على الكلام من حيث صحته او خطئه،قوته وضعفه ومغزاه وهل وفق في ذلك ؟ على ان ابلغ ما في "لسان العرب" هو استرساله في وضع مرادفات للتأويل حتى يصل الى القول الى ان التأويل علمٌ وبهذا فإن المعجم يتفق واحدث المناهج الهيرومنيوطيقية عندما يقول:



"وقوله عز وجل: ولما ياتهم تأويله: اي لم يكن معهم علم تأويله وهذا دليل على ان علم التأويل ينبغي ان ينظر فيه"[٥] فـ "لسان العرب" يحث على ان يبحث الباحثون في علم جديد يقترحه المعجم وهو علم التأويل، ويستمر "لسان العرب" فيقول: "والمراد بالتأويل نقل ظاهر اللفظ من وضعه الاصلي الى ما يحتاج الى دليل لولاه ما ترك ظاهر اللفظ".[٦]

اي ان المؤول يكتب نصاً جديداً بالفاظ أُخر ويقيم الدليل

على ان نصه الشارح والمفسر هو نص منطقي قوي.

على ان "اللسان" ينتقل الى نقطة جديدة، وهو في معرض مناقشة لفظة التأويل فينقل عن (الزهري) قوله: " قلت لعروة ما بال عائشة تتم في السفر يعني الصلاة ؟ قال تأولت كما تاول عثمان، اراد تأويل عثمان ما روي عنه انه اتم الصلاة بمكة في الحج".[٧]

من الحديث السابق ان عائشة (رضي الله عنها) اتمت صلاتها رغم انها على سفر والمفروض ان تقصر الصلاة، فلما سأل السائل عن العلة قيل انها تاولت: اي اجتهدت بشيء خلاف الشيء المتعارف عليه ولكنه من صلبه، بمعنى ان الصلاة هي الفريضة الاساس، فاذا كانت تامة حتى في السفر فهي الصلاة. ودلها اجتهادها على ان اتمامها للصلاة لا يخالف شيء من هنا نرى ان التأويل ان ناتي بشيء جديد لا يخالف المبدأ، وهذه مسالة اخرى ستقودنا في المباحث الاخرى الى حدود التأويل نفسه بنقله خطوة جديدة للامام فهو يقول: "سئل ابو العباس احمد بن يحيى عن التأويل فقال: التأويل والمعنى والتفسير واحد"[٨] هنا يحمل ابو العباس على ان "لسان العرب" وهو ينقل عن (ابي العباس) ان البحث عن المعنى والتفسير والتأويل كلها تندرج في اطار واحد، الا وهو التأويل، مما يعني ان الخطاب اللغوي . والنقدي العربيان لم ينظرا للتأويل كونه مفردة معجمية في اللغة، بل نظر اليه وكأنه علم شامل يحتاج الى من يضطلع به.

واذ يقوم (لسان العرب) بجمع اكبر ما يمكن من مرادفات كلمة تأويل، عبر الغوص في اللغة لالتقاط ما تفوه به ائمتها الكبار مثل (المبرد) و(ثعلب) و(الجوهري) و(الليث) وغيرهم فان (اللسان) اذ يراكم من مرادفات متعددة متسعة للفظة تأويل فان كلا منها يصح ان يكون ملحثاً متفرداً بذاته ولنتفحص ما ينقله "اللسان" عن (ابي منصور):

"قال ابو منصور: يقال أُلت الشيء أؤوله اذا جمعته واصلحته فكان التأويل جمع معاني الفاظ اشكلت بلفظ واحد لا اشكال فيه"[٩] فالتأويل هنا جمع المتفرق واصلاحه، اي اكمال ما نقص في النص من معنى، او مد النص على سعته بطريقة حل الالفاظ التي فيها من الاشكال ما يجعلها عسيرة الفهم من قبل المتلقي بالفاظ لا إشكال فيها.



ويبدو للباحثة هنا ان ورود جملة (اذا جمعته وأصلحته) في هذا المجال، يعني: ان النص ينطوي على معان منتشرة في ثناياه وعلى المؤول هنا ان يركز ويكثف المعنى.

ويرد التأويل ايضا في (لسان العرب) بمعنى البحث والتحري في الشيء "ويقال تأولت في فلان الامر اذ تحريته وطلبته"[١٠] على ان ابلغ ما يرد في باب التأويل في (لسان العرب) اقتران التأويل بالسياسة عندما يقول: "**وإلت الشيء أوْلاً وإيالة: أصلحته وسُسته**"[١١].

هنا لا يكفي ان تصلح النص عبر التأويل بل ان تسيطر عليه وكانك صاحبه، فكلمة: (سُسْته) من ساس ، يسوس اي يروض ويسيطر وكان النص بمعانيه الدقيقة الصعبة حصان جامح يحتاج الى ترويض.

ولسنا هنا في مجال تحديدات اكثر نستخرجها من المعاجم اللغوية انما المهم جداً، ان نبحث عن مجال التأويلية في مظانّها الأصلية كونها مصطلح غربي نشأ وترعرع ودخل الدرس العلمي في مؤسسات بعيدة عن معاجمنا العربية.

على الرغم من أن التذكير بعلم التأويل جاء في مرحلة مبكرة في ثقافتنا العربية كما مر بنا فاذا جئنا لمصطلح الهيرومنيوطيقا في المراجع التي تصدت لتحديد المصطلحات الادبية نجد عند (سعيد علوش) في كتابه "معجم المصطلحات الادبية المعاصرة" تعريفاً للهيرومنيوطيقا كما يأتي:

" ٦٨١ – **الهرمنوتيكية:-**

طريقة تأويل وتخريج، تدرس المباديء المنهجية في التعامل مع النصوص وتفكيك رموزها، وكشف اغوارها في التقليد القديم.

و(الهرمنيوتيكية) حديثاً، نظرية تأويل رموز ، لغة ادبية، بوصفها كلا لعناصر ثقافية ما.

و(الهرمنوتيكية) درس، يجاور (السيميائية) وياخذ منها عناصر كثيرة، في حدود تمفصل نظرية عامة للمعنى، مع نظرية عامة للنص، في منظور (ب. ريكور).

ونلاحظ بان ميدان (الهرمنوتيكية) ميدان خاص يقيم علاقة بين النص والمرجعية، متشبثاً بالمعطيات الخارج – لسانية للخطابات وبشروط انتاجها وقراءتها.

وتعمل (الهرمنوتيكية) على ادخال السياق السوسيو تاريخي، بما في ذلك سياق الفهم، في محاولة لاستخلاص المعنى، انطلاقاً من افتراض وضعية فلسفية، للمرجعية،كمقياس للتقييم،عبر لعبة معقدة"[١٢].

ان ما نلاحظه اولاً ان الهيرومنيوطيقا هي طريقة اولاً ونظرية ودرس وهذا اول تقاطع مع المعاجم العربية اللغوية، ان ضالتنا هنا ليس التأويل كما جاء في (مختار الصحاح) بل اننا نلمس ما جاء في المعاجم الأخرى من كون التأويلية علماً لاننا بأزاء نظرية وطريقة يؤسسان للتعامل مع النصوص لكشف اغوارها، وتأويل رموزها،



وهذه النظرية تنشىء نظرية للمعنى، تماهياً مع نظرية للنص في الأقل كما ينظر اليها المفكر (بول ريكور) اما التأويل والمؤول فهو يرد بمعنى مقارب لما موجود في معاجمنا اللغوية فنرى تحت عنوان التأويل:

"**٥١- التأويل:**

يستعمل مفهوم (التأويل) في السيميائية بمعنيين مختلفين، يرتبطان بفرضية الاساس، الذي يحيل عليه ضمنياً، او مباشرة، اي الشكل – المضمون.

و(التأويل السيميائي) يعيد – انتاج نفس التمفصلات، ويمكن ان تقدم تحت نفس قواعد الشكل المؤول، وهنا يكمن التحديد الممكن للغات الشكلية، من الوجهة السيميائية.

ونعتمد (التأويل) على تفسير النص، وبحث معناه وتخريج قواعده وترجمتها الى لغة ثانية وثالثة[١٣].

هنا يربط (سعيد علوش) مفهوم التأويل بحقل السيميائيات عموماً لكنه في الفقرة الثالثة، يصل بنا الى حقل الهيرومنيوطيقا عندما يقول: ان التأويل يعتمد على تفسير النص وبحث معناه.

واذا جئنا الى مؤلفي كتاب "دليل الناقد الادبي" فسنجد ان هذا الكتاب يختلف عن معجم (سعيد علوش) بكونه يترسم خطى الموسوعات المعرفية الكبرى مثل "الموسوعة البريطانية" حيث يفرد لكل نوع مقال يعرف به وليس معقولاً في مثل بحثنا ان ننقل سبعة صفحات خصصها الباحثان لموضوعة التأويل والهيرومنيوطيقا ولكن سناخذ مثالاً مختصراً فيقول :

"**التأويل والهيرومنيوطيقا**". **Interpretation and Hermeneutics**

التأويل في أدق معانيه هو تحديد المعاني اللغوية في العمل الادبي من خلال التحليل واعادة صياغة المفردات والتراكيب ومن خلال التعليق على النص مثل هذا التأويل يركز عادة على مقطوعات مجازية يتعذر فهمها. اما في اوسع معانيه فالتأويل هو توضيح مرامي العمل الفني ككل ومقاصده باستخدام وسيلة اللغة"[١٤].

فالتأويل هنا هو شرح وتفسير لاستجلاء النص وتوضيحه، والتركيز يجري على المقاطع المبهمة في النص عبر صياغة جديدة، ومن ثم فان التأويل يركز على قصدية النص اصلاً غير وسيلة اللغة. اي لغة النص.

هنا لم نبتعد عن التفسير المعجمي للمعاجم العربية، على ان دليل "الناقد الادبي" يعبر الى منطقة جديدة عندما يعرج على مصطلح (الهيرومنيوطيقا) مقارنة بمصطلح التأويل. فاذا كان التأويل كما مر بنا سابقاً اضافة الى انه معني بشرح خصائص العمل وسماته مثل النوع الادبي، الذي ينتمي اليه، وعناصره وبنيته وغرضه وتاثيراته. لذا فان مصطلح الهيرومنيوطيقا هو باختصار نظرية التأويل وممارسته ولذلك لا حدود تؤطر مجال هذا المصطلح سوى البحث عن المعنى والحاجة الى توضيحه وتفسيره"[١٥].



لقد تطرقت المعاجم العربية الى ان علم التأويل يجب ان ينظر فيه، و"دليل الناقد الادبي" يقول الهيرومنيوطيقا نظرية التأويل وممارسته، من هنا نلاحظ التقارب، على ان الزيادة هنا: ان لا حدود تؤطر مجال هذا المصطلح سوى البحث عن المعنى وتوضيحه وتفسيره، وهذه مسالة شائكة في الخطاب الادبي والفني، فكل علوم اللغة والفن، هاجسها الوحيد البحث

عن المعنى، سواء اكان هذا داخل النص ام خارجه، وتزداد الصعوبة عندما تستمر النبذة التعريفية فيقول "كما لا تقتصر ممارسة الهيرومنيوطيقا على التأويل الادبي، ولا توجد مدرسة هيرومنيوطيقية معينة ولا يوجد ما يمكن ان يطلق عليه صفة الهيرومينوطيقا ولا هي كذلك منهج تأويلي له صفاته وقواعده الخاصة او نظرية منظمة"(١٦).

من هنا إرتأت الكاتبة بعد سوقها كل هذه المداخلة لمصطلح تأويل ان تخرج بتعريفً يتفق وهذف البحث لاعتقادها ان هذا التعريف جامع وشامل لمجمل الافكار عن التأويل:

التأويل: هو الفهم والتفسير لنص من النصوص بشكل كلي عبر مرجعية موسوعية للنص المؤول وما يحيطه والناتج نص جديد مستند الى النص الاصلي معنياً بالإحالات وتأسيسها في النص الجديد منطلقاً من فاعلية النص وفاعلية القراءة.



هوامش التمهيد

١–محمد بن ابي بكر بن عبد القادر الرازي، مختار الصحاح، (بيروت: دار الكتاب العربي ، ١٩٨١)، ص ٣٣.

٢– نفس المصدر، ص.٣٣

٣– الخليل بن احمد الفراهيدي، كتاب العين، تحقيق مهدي المخزومي، ج٨، (طهران: مركز البحوث الكومبيوترية للعلوم الاسلامية،ww.Noorsoft.org)، ص٣٦٩.

٤١–ابن منظور، لسان العرب، ج١١، (طهران: مركز البحوث الكومبيوترية للعلوم الاسلامية، www.Noorsoft.org)، ص٣٢.

٥–المصدر السابق، ص٣٣.

٦–نفس المصدر، ص٣٣.

٧–نفس المصدر، ص٣٣.

٨–نفس المصدر، ص٣٣.

٩–نفس المصدر، ص.٣٣

١٠–نفس المصدر السابق، ص.٣٦

١١–نفس المصدر السابق، ص.٣٦

١٢–سعيد علوش، معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة، ط١٠، (بيروت: دار الكتاب اللبناني، ١٩٨٥)، ص٢٢٤–.٢٢٥

١٣–المصدر السابق، ص.٤٣

١٤–ميجان الرويلي، سعيد اليازجي، دليل الناقد الادبي، ط٢، (الدار البيضاء: المركز الثقافي العربي، ٢٠٠٠)، ص.٤٧

١٥–المصدر السابق، ص.٤٧

١٦–المصدر السابق، ص٤٧.



الفصل الاول

التأويل: المفهوم والنظرية

لقد مر بنا في تحديد المصطلحات ورود مصطلح الهيرومنيوطيقيا والتي وصفت بانها غير متعينة ولا تطلق صفة على أحد، ولا هي منهج تأويلي ولا نظرية. ولو تابعنا هذه المسألة الجديرة بالاهتمام عبر الذين اهتموا بها، لربما وجدنا ضالتنا في التعيين والتوصيف والتنظير.

وفي الاصل كانت الهيرومنيوطيقيا مصطلحاً غريباً يعيش في الاوساط اللاهوتية "ليشير الى مجموعة القواعد والمعايير التي يجب ان يتبعها المفسر لفهم النص الديني "الكتاب المقدس". والهيرمينوطيقيا –بهذا المعنى– تختلف عن التفسير الذي يشير اليه المصطلح Exegesis على اعتبار ان هذا الاخير يشير الى التفسير نفسه في تفاصيله التطبيقية، بينما يشير المصطلح الاول الى نظرية التفسير"(١).

ونظرية التفسير هي علم التأويل الذي تلمسته المعاجم العربية وهذه النظرية تنطلق من معالجة النص، اي نص يستحق وقفة بسبب اشكاليات قراءته، واذا كان من المتفق عليه ان اشكاليات هذه القراءة تتحد بالوصول الى دلالات النص وبالتالي مغزاه، فان اشكاليات التأويل هي ناتج القراءة ومحصلتها النهائية، المستندة الى موقف المؤول الشمولي الكوني والمعرفي، وإنا بأزاء معضلة فك النص والحفر فيه، لا ان نيسره للفهم بل قد نتصرف به لخدمة اغراضنا المستقبلية فالقراءة هنا للنص انما تحاول بناء نص جديد يحيل الى النص الاساس الذي جرى الاشتغال عليه، واذا كان التأويل في الثقافات قد انطلق في تعامله مع النصوص الدينية بادئ ذي بدء، فانه سرعان ما امتد ليشمل ميادين معرفية أخرى تشمل العلوم الانسانية كافةً، ووجد مصطلح الهيرومنيوطيقيا تطبيقه الاساس في العهد الراهن في ميادين النصوص الجمالية "ميدان الفنون الجميلة والادبية".

ان علاقة المفسر بالنص قضية قديمة جديدة لها امتداداتها المتشبعة والحيوية بل ان اختلاف التأويلات للنص الواحد قد جعلت الناس شيعاً وأحزاباً، ولنا في الفرق الاسلامية دليلاً على الدروب التي يقود اليها التأويل، مع اشتراط ان المنهج العلمي متوافر في قراءة النص، لا ان يجبر النص على قول ما ليس فيه.



١-١- مشكلة النص:

ان اولى المشاكل التي تتعرض لها النظرية التأويلية، هي العلاقة بين النص والتأويل، فان مجمل العملية التأويلية انما تنصب على نص من النصوص، من خلال اساسيات تعرض بصيغة تساؤلات عن العلاقة بين النص ومؤلفه، وهل قصد المؤلف جاء كاملاً في هذا النص ؟ ومن ثم هل يستطيع المفسر من الوصول الى عقلية المؤلف ؟ هذا من ناحية ومن ناحية اخرى هل النصوص هي مقاصد حقيقية لمؤلفيها ؟ وبالتالي فاننا ملزمون علمياً واخلاقياً ان تستند اليها تنقل (باربرا هرتشتاين سميث) عن محاضرة لاحد منظري التأويل وهو (اي. دي. هيرش) قوله:

"دعوني اذكر ما أراه قاعدة اخلاقية أساسية للتأويل انها القاعدة التي لا تدعى التمنع باقرار الميتافيزيقيا او التحليل لها وانما بمطابقتها للمعتقدات الاخلاقية العامة المشتركة. فما لم تكن هناك قيمة طاغية وذات قوة في تجاهل غايات المؤلف (اي المعنى الاصلي) يجب علينا نحن الذين نحترف التأويل الا نتجاهل ذلك المعنى. فنحن عندما نستخدم الكلمات تحترم مقاصده فاننا بذلك ننتهك ما أسماه جالز ستيفنس في سياق آخر بـ "آداب اللغة" تماماً مثلما تنتهك القواعد الاخلاقية عندما نستخدم شخصاً اخر لتحقيق غاياتنا الخاصة فحسب".[٢]

من هنا يصبح قصد المؤلف مسالة اخلاقية لابد ان يلتفت لها المؤول، على الرغم من أن مؤولين آخرين يعتقدون أن المسائل البلاغية كالتورية والتكثيف والرمز والايجاز وغيرها من فنون البلاغة قد تغيب مقاصد منشئ النص الاصلي في غياب اللغة المستخدمة وبالتالي كيف يمكن ان نقوّم العلاقة بين النص ومؤلفه ومفسره ؟ فاذا كان النص كلمة تطلق " على خطاب قد تم تثبيته في الكتابة"[٣] فهل يمكن تقديم فهمٍ موضوعيٍ لمعنى النص؟ اي فهمٍ لا يمكن الاختلاف عليه بالاخص اذا كان النص ذا اهمية ما، واذا كان منتميا لعصر غير عصرنا.

إن النصوص بعامة تتسع لتفسيرات شتى، باتساع عدد القراء والنقاد والشارحين، وباتساع المواقف الفكرية لهؤلاء، والاشكالية هنا ان يزعم ناقد او مفسر او قاريء لنص من النصوص ان قراءته او شرحه او تفسيره هو التفسير الوحيد لهذا النص.

في تعريفنا للنص وردت كلمة الخطاب، والخطاب اساساً في مجال النصوص قد يعني النص او الكلام. وهو معنىً اشار اليه (سوسير) منذ انطلاق الدرس اللغوي الحديث عبر كتابه "علم اللغة العام". فاذا كان الكلام متعدد الاشكال حسب طريقة القائه وحسب مقومات من يطلقه، فان اللغة على العكس من ذلك، كل مستقل قابل للتصنيف " اذ



انها شيء يمكن دراسته بشكل منفصل عن عمليات التنفيذ الكلامية... وهي نظام من الرموز لا يعد جوهرياً فيه سوى اتحاد المعنى بالصورة السمعية"(٤) فالكتابة أمر لاحق للكلام وهي حدث جمعي اذ هي الذخيرة الكلامية كلها، بينما الكلام حسب (سوسير) هو تحقيق فردي للغة داخل الخطاب، فما دام الخطاب المكتوب هو شيء يمكن قوله، ولكننا نستعيض عنه بالكتابة، فالكتابة هنا تحل محل الكلام.

وننتقل للقضية الجديدة وهي علاقة القراءة بالكتابة من حيث ان الكتابة هي شرط لازم للقراءة، والقارئ محاور لنص مكتوب يقرؤه، وكانما الحوار يجري بين اثنين، نص مكتوب وقارئ يقرأ، وهذه المحاورة على الرغم من عدم تمثلها بالمحاورة الحرة المعروفة الا ان شروطها قائمة، نص يأتيك وانت تستوعبه وترد عليه سلبا او ايجاباً، قد تستوضح النص، تعيد قراءته، تبرز ردودك عليه، توافقه، تعرض عنه، وعلى الرغم من أن القراءة لا تجيب عن أسئلة القارئ بمعنى ان المؤلف لا يقدم لقارئ محدد، ولكن بشكل من الأشكال يكون النص بديلا عن حوار لفظي بين اثنين "ان الكتاب يفصل بين فعلي الكتابة والقراءة ويعزلهما كتيارين متباعدين غير متصلين فالقارىء يظل غائباً عن فعل الكتابة، تماماً مثلما ان الكاتب يظل غائباً عن فعل القراءة.وهكذا يخلق النص احتجاباً مزدوجاً لكل من القارىء والكاتب معا، وتلك هي الكيفية التي يحل بواسطتها النص محل علاقة الحوار اللفظي الذي يربط مباشرة بين نطق المتكلم وسمع السامع"(٥).

فاذا كانت الكتابة موازية للكلام كونها احد طرفي الحوار بين القارئ والنص، فانها من باب آخر ما دامت مثبتة على شكل حروف وكلمات وجمل في فضاء مرسوم، عندها تكون الكتابة هي الخطاب "بإعتباره نية تقصد اصدار قول ما، وان الكتابة هي تسجيل مباشر لهذه النية القصدية"(٦) هذا الوجود الحر للكتابة يجعلها نصاً لا تقبل الشك، وان تأويل النصوص المكتوبة هو الاكثر دقة، وهو مشروع لاكثر من تأويل، والفلم بهذا المعنى نص مكتوب صوريا بالاساس ولغويا بالدرجة الثانية او هذا في الأقل ما نريده للفلم السينمائي، اما الكلام فيبقى عرضة للشفافية الضائعة، وصحيح ان الكلام انتج الكتابة ولكنها –الكتابة– هي التي حافظت على الكلام وجعلته نصوصاً محددة تجري عليها المشاريع التأويلية، على ان تثبيت الخطاب بالكتاب على الرغم من إنه يبدو تثبيت لنيه قصدية، ولكنه يجعل هذه النية القصدية اساساً لاستقلالية النص عن قصد المؤلف اي "تبدو الكتابة للوهلة الاولى انها لا تدخل سوى عامل خارجي ومادي صرف هو التثبيت، الذي يجعل حدث الخطاب في منأى عن الدمار. وفي الواقع هذا ليس التثبيت سوى ظاهر خارجي لمشكلة اهم تطال الخطاب،.. فالكتابة، في البداية، تجعل النص مستقلا عن قصد الكاتب، وما يدل على النص لا يتطابق مع من اراد قوله، من هنا فصاعداً سيكون للدلالة الشفوية، اي النصية، والدلالة الذهنية، اي النفسية، قدران



متباينان"[٧] وعندما تثبتت النصوص بالكتابة حدث انقلاب حقيقي في الثقافة البشرية عبر تراكم المعرفة وتثبيتها، هذا الانقلاب بدأ يمس علاقة اللغة بالكون المحيط: علاقة اللغة بالخطاب، ذات المؤلف وذات القارىء بل ان هذا الانقلاب بدأ يمس العلاقة الاحالية للغة، فكل كلام انما يحيل الى خارجه بمعنى من المعاني، ولكن الاحالة بالكتابة اكثر حرية وتاملاً ومراجعة، فعبر رموز اللغة (الجملة مثلاً) تعيد للعالم بضاعته التي كثفناها من خلال الرموز اللغوية (الحروف والصور) واللقطة السينمائية فاذا كان الحوار الشفاهي يرتبط بمجمله بظروفه الزمانية والمكانية "لكل مقام مقال" التي تجعله يحال الى واقع معين، فان اللغة بادواتها تؤمن الارتباط بين الخطاب وظروفه عبر بنية اللغة نفسها، بما فيها من ظروف زمان ومكان واسماء اشارة وضمائر وصيغ وقياسات تربط الخطاب بالواقع وتحيل عليه وكذلك من خلال الانتقالات والمونتاج، والسرد الفلمي.. الخ فالمعنى في اي نص هو مجموع احالاته الواقعية، او هكذا يبدو، ولكن الاستغراق في فعل الكتابة يجعلها كتابة لاجل الكتابة نفسها فتقيم العوالم التي لا تكون ممكنة الا لكوننا في فضاء كتابي، ان هذه العوالم التي تقيمها الكتابة، اي لعبة الكتابة نفسها انما تذكر باللعبة السينمائية نفسها، ففلم "ليلة امريكية" مثلاً فلم داخل فلم، بل ان (جان لوك جودار) المخرج الفرنسي كان أكثر جرأةً من هذه اللعبة عندما يجعل احد ابطاله يدخل دار السينما في أثناء عرض فلم ويستمر في سيره مخترقا الصالة ثم يدخل الشاشة مشاركاً في احداث الفلم[*] وقصيدة السياب مثلاً:

"بويـــب

اجراس برج ضاع في قرارة البحر

الماء في الجرار والغروب في الشجر

وتنضح الجرار اجراساً من المطر

بلورها يذوب في انين

بويب يا بويب

فيدلهم في دمي حنين، إليك يا بويب

(*) جان لوك جودار، فلم كارا بينيري، ١٩٦٣، فرنسا ولمزيد من المعلومات: بول وارن، السينما بين الوهم والحقيقة، ت علي (*)

(*)جان لوك جودار ، فلم كارا بينيري ، ١٩٦٣ ، فرنسا ولمزيد من المعلومات : بول وارن ، السينما بين الوهم والحقيقة علي الشوباشي، (القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٧٢)،ص٥٠.



يا نهري الحزين كالمطر".[٨]

تحيل الى واقع معين، ولكنها سرعان ما تفلت من هذا الواقع لتقيم كيانها داخل اللغة نصّ مطلق لا يعود مهما أحالته الواقعية.

ان النص لابد وان يتعلق بالاحالة والا بقي نصاً مبهماً، "من هنا بالضبط ستكون مهمة القراءة –باعتبارها تأويلاً– هي اقامة الاحالة وتاسيسها"[٩] ان هذا التذبذب ما بين النص الاحالي والنص المطلق هي التي تخلق عالم النصوص. وهنا نتحدث عن النصوص الابداعية في عالم الادب الذي تكون اللغة فيه لغة قائمة بذاتها ولذاتها كما تقدم. ويصبح النص بديلاً عن الاحالة وعندها نفهم لم نشعر ازاء النصوص بروحها الشرقية، او الغربية لان النص اخذ يقيم عالمه الداخلي الخاص به، ذلك العالم الخيالي الذي يصنعه يكون بديلا عن العالم وهذا عين ما فعله (جودار) او اولئك المبدعين السينمائيين الذين استهوتهم لعبة (بريخت) في مسرحه الملحمي حيث انهم يعتقدون:

"ان الانطباع بالواقعية الذي يثيره فينا الفلم والذي هو السبب فيما نشعر به من مطابقة بيننا وبين الممثلين والاحداث لا يتأتى من قوة حضور الممثل، بل على العكس من ذلك فهو يكون نتيجة للدرجة الحقيقية لحضور هذه المخلوقات الاقرب الى الاشباح التي تتحرك على الشاشة، غير القادرة على مقاومة محاولتنا المستمرة لاضفاء واقع ما هو الا واقع روائي، لا ينبع الا منا نحن المتفرجين"[١٠]

وهذا عينة ما يفعله النص الادبي ايضا حتى تصبح لعبة اللغة لديه لعبة لذاتها تقيم عالما خاصا بالعمل الابداعي فان سينما (جودار) وهي ترفض مطابقة المتفرج لنفسه مع ما يعرض على الشاشة ضد كل الفلم الكلاسيكي واهدافه فانها تصنع نصا سينمائياً لذاته، تقيم عالما سينمائياً لا يمت لمرجعية الواقع ما امكنه ذلك.. وحتى يتحرر صانع الفلم من قيود خلق الدلالات ويصبح لديه اللعب الحر بالعلامات المصنوعة داخل الفضاء الفلمي وهذه هي النصوص الابداعية التي تعوض عن الكلام وقائله بالنص ومؤلفه بل حتى النصوص التي لا نعرف مؤلفيها، فان النص نفسه يقيم لنا مؤلفا ما. وعلى هذا الاساس نكون بمواجهة مفاهيم التأويل المتعددة مثل التفسير والفهم والتأويل والتي سنعود إليها. ان النص مفهوم ثبته البنيويون الفرنسيون بمعنى الكتابة بانواعها والذي عدوه مؤسسة قائمة بذاتها "فأصبح النص الادبي عند دعاة الكتابة بهذا المفهوم هو جنس من أجناس المؤسسة الاجتماعية (أي الكتابة الادبية – الادب)، يشاركها في سماتها العامة ويتميز عنها بخصائص مقننة هي الاعراف والشفرات الادبية والتقاليد المتعارف عليها، فتجعله فرعا من فروع



المؤسسة الاجتماعية الام الكتابة عموماً"[١١] وهذا المفهوم للنص يدخل المؤلف والتأويل وفاعلية القراءة في هذا المضمار. فاذا كان النص عالما قائماً بذاته حتى خارج العالم الذي يحيل اليه، هنا نكون بحاجة الى تفسير للنصوص – عالم النصوص، العالم الخاص به، العالم الابداعي الذي يضم مواصفات متعارفاً عليها لبنية عميقة تشكل نسقاً متعارفاً عليه "تكمن فكرة النسق في صميم البنيوية، ذلك الكيان الكامل المنظم ذاتيا، الذي يتكيف مع الظروف الجديدة من خلال تحويل سماته مع الابقاء في الوقت ذاته على بنية النسقية. ومن الممكن رؤية اية وحدة ادبية ابتداءاً من الجملة المفردة الى مجموع نظام الكلمات في ضوء مفهوم النسق"[١٢] ومن الطبيعي ونحن نتحدث عن التأويل الا تأخذنا تعريفات النص بعيدا عن بحثنا هذا، فاذا كان العالم اللغوي (هيلمسلف) يطلق كلمة نص "على اي ملفوظ، اي كلام منفذ قديما كان او حديثا، مكتوبا او محكيا، طويلا ام قصيراً فان عبارة –ستوب– اي قف هي في نظره نص، كما ان جماع المادة اللغوية لـ (رواية) بكاملها هي نص ايضاً".[١٣]

و(تودوروف) لا يقبل باقل من نص مكتمل مغلق على ذاته –نلاحظ قربه من بول ريكور– وكذلك استقلاليته. ثم يعرج الى مفهوم للنص اوسع من صاحب كلمة "قف" باعتبارها نصاً فيقول: "ظهر في الفترة الحديثة في فرنسا باحثون يمارسون تحليل النص من (منظور علامي) مثل (كريستيفا) و(بارت) وغيرهما، يحاولون في ذلك انفتاح نظرية عامة للنص"[١٤] هذه النظرية تتوجه بالاساس للكتابة التي هي موضوع البحث وعلاقتها بالقراءة، ومن ثم فان النص "مفتوح، وان القارئ –المتلقي– يتجه في عملية المشاركة ليست هي الاستهلاك، وانما هي اندماج القراءة والتاليف، في عملية دلالية واحدة. بحيث تكون ممارسة القراءة اسهاماً في التاليف، ناهيك بان (النص) نوع من (اللذة) بل انه واقعة غزلية".[١٥]

اننا عندما نجد (بارت) يتحدث عن النص هذا الحديث. نعرف لم عدّ ان المؤلف ميتٌ وان لذة النص تبدأ من تبينه من قبل القارئ، بحيث يصبح نصه، هذا القارىء مخرجا مسرحيا او صانع افلام او غيره، يكون النص لديه برسم التصرف لانه نصه، وهو مسهم فيه بالمعنى المجازي اولاً وبمعنى المشاركة الذهنية والوجدانية ثانيا، فالقارىء يستعيد حياة النص عبر فهم حقيقي للنص الادبي " ان المفكر المهم في هذا المجال هو (مارتن هيدغر)، ثم تلميذه (غادامير) – كما سيرد في البحث لاحقاً– الذي حاول تأسيس مدخل نظري لتأويل النصوص "وفهم (غادامير) تأثيرات الماضي فهماً من الذات ايضاً، فتجربة التاريخ تنطوي دائماً على تجربة ان المرء لا يستطيع ان ينتزع نفسه من التاريخ لانه تاريخه



الخاص ولان وجوده قد وسِمّ فعلاً بما سبق"(١٦) والملاحظ ان فكرة الوجود فكرة ظاهراتية(*) اشتغل عليها (هيدغر)، ولكن ولسبب (غادامير) تحولت الى طرح هيرومنيوطيقي: اولاً لان هدفه تحديد المعنى وثانياً لان هذا المعنى يقتضي ان يبينه ويبرزه التأويل وكانت لتحليلات (كلود ليفي شتراوس) للاسطورة تطبيقا للمنهج البنيوي في تحليل النصوص. ومن ثم فهي الطريقة الاساسية لكل تحليل بنيوي، فبالرغم من ان الكتابة والكلام في نفس الدائرة بمعنى خطاب (كتابة) مقابل كلام (لسان) لكن الكتابة تمتلك تميزا هاما من حيث يمكن دراستها "كخصائص مشابهة للسان داخل الخطاب"(١٧) فهذا التحليل يعترف بان الوحدات اعلى من الجملة اي الوحدات الكبرى للخطاب لها تركيبات مشابهة ويمكن مقارنتها بالوحدات الصغرى للغة، اي ما هو اقل من الجملة وهي التي تشكل خصوصية البحث اللساني.

ومن هنا فان مشروع (شتراوس) قام على تفسير الاسطورة عبر تأويلها، عبر تحويل ما يجري في الاسطورة بعمليات مرتبطة من العلاقات، وكل المصادر البنيوية تنقل تفاصيل مسهبة من تحليله لاسطورة اوديب، يمكن الرجوع اليها في مصادرها، فمنهج (شتراوس) التفسيري لاسطورة اوديب يقسمها الى اربعة حقول، وكل حقل يضم حُزم العلاقات التي يعبر عنها فهنالك حقل يضم كل الجمل التي تعبر عن علاقة القرابة المبالغ بها، والحقل الثاني يضم العلاقة نفسها ولكن بصفات مضادة، اما الحقل الثالث فيخص الكائنات المخيفة والمفزعة، والحقل الرابع يضم الكائنات التي تعاني عوقا ما في مشيتها.

فالنص هنا بالنسبة لـ (شتراوس) ليس نصا فقط، بمعنى انغلاق الدلالة، ولا تنصب القراءة عليه بكونه كذلك، بل انه نص ذو افق مفتوح من الممكن ان يكون نموذجاً لتحليل النصوص، ولكن هذا يصح بالنسبة للنصوص ذات البنيه الواحدة مثل النصوص الاسطورية –"كلكامش"– و"الاوديسة" وهذا ما فعله (شتراوس) والحكايات الشعبية وهذا ما فعله (فلاديمير وبروب)، اما النصوص الاكثر تعقيداً لمثل الروايات المتميزة او المسرحيات العظيمة فان العمل معها اكثر صعوبة، لان مثل هذه النصوص بنية قائمة بذاتها لكل نص، وان الدراسات تتوجه منها الى بنيتها المفردة اولاً والى اسلوب الكاتب المعني او اساليب الكُتاب في عصر ما. ولذا من الصعب ان نجد بنية واحدة في كتابة (نجيب محفوظ) او (دستوفسكي).

(*) الظاهراتية: راجع الملحق رقم (١).



ان المنظرين البنيويين اضافوا الى التحليل البنيوي الى النصوص ما يرقى بالتحليل الى المستويات النموذجية التي من الممكن اعتمادها باي تحليل مستقبلي ولكنهم تعسفوا كثيراً في ايجاد مثل هذا التحليل بشكل تام، وباختصار فان البنيويين ينتقلون من المجال الالسني في تقطيع الجملة ويستبدلونها الى مجال وحدات الحكاية، لاظهار المنطق الداخلي للسرد، وبالتالي سيتحول النص الى علاقة بين سارد ومتلقي مخصص ومتعين، وهما موجودات داخل النص لاخراجه.

ان هذا النقل من اللسان الى السرد حاول ان يقيم نموذجاً معيارياً لتحليل النص، ولكن ما علاقة هذا كله بالتأويل؟ والحقيقة ان ما من تأويل الا وينصب على نص من النصوص، بمعنى ان هنالك فهماً وتفسيراً لمعطيات هذا النص كي نستطيع ان ناوله باكبر قدر من الدقة، وتبقى العلاقة ما بين التفسير والفهم هي المنطلق لتاسيس مفهوم للتأويل، ومن ثم نظرية هيرمنوطيقية معقولة.

ولهم دلثاي(*) W.Dilthey

الذي كان "يطلق اسم التفسير على نموذج المعقولية التي اقتبسته المدارس الوضعية من علوم الطبيعة، وطبقته على العلوم التاريخية. وفي مقابل ذلك كان (دلثاي) يجعل من التأويل شكلاً خاصاً وتابعاً للفهم الذي عدّهُ مجدا للموقف العلمي والمنهجي الاساس لعلوم الفكر"(١٨).

ان (دلثاي) هنا يظلّ ان التفسير مقتبس من علوم الطبيعة، وما على العلوم الاجتماعية الا ان تختلف عن العلوم الطبيعية، لان هذه العلوم نتيجة لعقول بشرية تبحث في داخل الانسان نفسه وليست مقايسة لشيء خارج عنها "ان مادة العلوم الاجتماعية هي-العقول البشرية- مادة معطاة، وليست مشتقة من اي شيء خارجها"(١٩) وبما ان هذه العلوم متعلقة بوعي الانسان فان تحليل حقائق هذا الوعي المستمدة من خلال التجربة هي التي تؤسس لاي معرفة، ولكن من ذا الذي يقول ان وعينا نحن على حق؟ وهل من الممكن الا تكون حقائق هذا الوعي قائمة على اسس ذاتية محضة؟ وبالتالي فانها سوف تكون حقائق خادعة بعيدة عن موضوعية العلوم الطبيعية ومن هنا فان التعارض عند (دلثاي) لم يكن بين التفسير والتأويل بل بين التفسير والفهم، لاعتقاده ان التأويل جزء من الفهم الذي هو الولوج الى نفسية الاخر طالما نحن في مجال العلوم الانسانية، وكيفية وجود فهمٌ علميٌ بالافراد وبالنفسيات ويبنى عليها ادراكاً محكماً شمولياً، يقول (دلثاي): "الهيرومنيوطيقا العملية التي بواسطتها نعرف شيئاً نفسياً ما، عبر الرموز المحسوسة التي تجليه وتكشف

(*) راجع الملحق رقم (٢).



عنه. والتأويل هو جزء خاص من هذا الفهم. ومن بين رموز نفسية الاخرين نجد "التجليات الثابتة بشكل دائم" و"الشواهد الانسانية المحفوظة بواسطة الكتابة" و"الآثار المكتوبة" وعلى هذا الاساس كان التأويل فناً للفهم مطبقاً على هذه التجليات والشواهد والاثار التي تشكل الكتابة طابعها المميز"[٢٠]. اما نتيجة هذه الثنائية "الفهم والتأويل" هي المعرفة المبتغاة من نفسية الاخرين، ولكن التأويل نفسه يثبت درجة الموضوعية، على شرط ان يكون لعملية التأويل شروط علمية، فالفهم اساساً هو عملية حدسية مهما كانت يقينيتها، لانه لا يمكن برهنة تحققها، فكيف يمكن ان يكون التأويل علمياً وهو يستند على قضية سايكولوجية؟ وهذا حقيقة الامر هو المنحى الذي اصاب فهم التأويل بين ميله واعتماده على السايكولوجي وبين متطلبات العلمية، فعندما أُأَوّل يتدخل موقفي الشخصي بما فيه من سايكولوجية ووضع اجتماعي وفكري.. الخ في تأويلي لنص من النصوص.

وياتي (شلير ماخر)[*] الذي تلمس هذه الحقيقة قبل (دلثاي) حيث طالب المفسر بالخروج عن دائرة الذات وان "يتباعد عن ذاته وعن أفقه التاريخي الراهن نتيجة للغموض الحاصل فيه لتباعد زمن النص عن زمن المفسر وهو يطالب المفسر بان يعيد بناء تجربة المؤلف من جانبين (جانب موضوعي يشير الى اللغة وهو مشترك [كذا] الذي يجعل عملية الفهم ممكنة وجانب ذاتي يشير الى فكر المؤلف ويتجلى في استخدامه الخاص للغة) وجعل عملية الفهم تتم من خلال دوران المفسر في دائرة تأويلية يبدأ منها المفسر بالاجزاء وصولاً الى الكل او ينعكس، وبهذا تصبح الهيرومنيوطيقيا عنده موضوعية"[٢١] ان جهد (شلير ماخر) الرئيس انصب على اللغة واعتبر ان الفهم هو النتيجة النهائية للتأويل، فالفهم ثنائي الاتجاه، الاول نحو القارئ عن طريقة اللغة المشتركة ما بين مؤلف النص وبين قارئ يقرأ بهذه اللغة، والثاني نحو اللغة كاداة تظهر ذات من يؤلف بها، على اعتبار ان الفهم مقيد بضرورة الشيء المراد فهمه، وبذلك فان فهم المؤلف يعني فهم النص.

ويصل (شلير ماخر) الى الاعتقاد بان عملية تفسير النص تدور في دائرة واضحة المعالم، فهي "لابد ان تستند الى معرفة كاملة باللغة من جانب، وبخصائص النص من جانب اخر"[٢٢] ولكن هذا حسب (ماخر) لا يستنفذ كل امكانات النص، بل يبقى باستمرار لان هناك في النص ما لم يتوصل اليه، وهنا يصبح من المسوغ ان يعتمد المؤول قواعد اساسية في تفسير النصوص وهي ان يتاتى بذاته ومواقفه ووضعه التاريخي عن كل ما هو شخصي، وهو يطالب

(*) شلير ماخر، راجع الملحق رقم (٣).



المفسر "اولاً – ان يساوي نفسه بالمؤلف وان يحل مكانه عن طريق اعادة البناء الذاتي والموضوعي لتجربة المؤلف من خلال النص، ورغم استحالة هذه المساواة من الوجهة المعرفية فان (شلير ماخر) يعدّها الاساس الهام للفهم الصحيح".(٢٣)

ولو وازنا هذا بـ (دلثاي) السابق الذكر لوجدنا ان ما اضافه الى (شلير ماخر) هو ان التجربة الذاتية اساس المعرفة كما مر ذكره، وهذه التجربة لادراك ما هو موضوعي خارج الذات، الذي يحمل تشابهات عند من يقوم بالإدراك، اي اسقاط الذات في النص المراد تأويله، وهذا ما يحصل فعلاً، اننا ندرك ما هو ضروري لنا، والضروري هو ما نجد انفسنا فيه، واذا وجدت نفسي في نص شعري او حكائي او درامي او فلم سينمائي فاني سأصل الى اعلى درجات الفهم،رغم ان ما نراه حياة اخرى وموضوع اخر، وهذا ما تجده الذات المدركة في النصوص الابداعية، التي تشتغل مع الحياة الداخلية للبشر. وتعتبر التعبيرات – الادبية– التي تتخذ من اللغة اداة لها– اعظم قدرة من التعبيرات الفنية الاخرى على الافصاح عن الحياة الداخلية للانسان"(٢٤) و(دلثاي) عندما يؤكد على ان مباديء الهيرومينوطيقا تساعد على تاسيس نظرية عامة في الفهم، بالاخص في الاعمال التي تقدم حياة داخلية ثرية، بحيث يستطيع القارئ ان يتمثل الموضوع كما لو كن موضوعاً ذاتياً، فهنا الهيرومينوطيقا تتحول الى تجربة مفهومة من خلال الادب عبر وسيط اللغة التي يستند عليها الادب، فتخرج التجربة من الذات الى الموضوع.

لقد اكتسب مفهوم التأويل مقابل مفهوم التفسير قوة كبيرة في استناده على اللسانيات والسميوطيقيا، وهنا يبدو ان مفهوم التأويل يتعارض مع مفهوم التفسير، لان التأويل يحتفظ بخاصية الامتلاك، بمعنى امتلاك فهم متجدد للنص، كذلك ان الذات المؤولة تكتسب تجدداً من نوع خاص، وهنا يصبح التأويل طريقة للتفسير، حيث ان الذات المؤولة تمتلك النص عبر تأويله فتجدده، وهذا السبب في اننا نرى النصوص الشكسبيرية متجددة على الدوام، لانها تنعش الذات القارئة والمفسرة لها مما يجعل النص الشكسبيري مفتوح الدلالات. إن ذاتا تقوم بامتلاك النص، لهي ذات متأمله من طراز رفيع، ذات متأسسة فلسفياً كي تكتشف فلسفة للمعنى، ان حضور الامكانيات الدلالية للنص، نابعة من كون التأويل امتلاكاً للنص، وهذا التأويل

– القراءة – يبرز هذه الامكانيات عبر اتحاد بين النص والذات، عبر السيطرة على الاحالات التي يؤسسها النص للذات بينما يقوم التفسير بتوقيف الاحالة لفك رموز النص.

١–٢– النظريـة:



ان محاولات (شلير ماخر) و(دلثاي) لصنع نظرية هيرومنيوطيقية متكاملة، لم تجد صداها الا في الخمسينات والستينات من القرن الماضي عندما استقرت مناهج البنيوية والسيميائية على خلفية من اعادة اكتشاف لنصوص الشكلانيين الروس، وتصدر الاهتمام بالعالم اللغوي (سوسير) وهيمنة الدرس اللغوي على مناهج النقد والادب، وكذلك الاهتمام الواسع بقضايا المعنى واللغة، وان وظيفة النقد الادبي هو تأويل النصوص عبر معانيها اللغوية، سواء كان المنهج الاصلي هو التأويل الذاتي ام الموضوعي.(*)

ان السعي لاقامة نظرية هيرومنيوطيقية في العقود الاخيرة قامت على اكتاف مجموعة كبيرة من الباحثين ضمن اطر وتيارات مختلفة، لكنها تعتمد اساساً على نقطة انطلاق، وهي اللغة التي تعتبر النموذج لبلوغ الوعي التأويلي.

١-٣- اتجاهات معاصرة في الهيرومنيوطيقا:

ان اشهر اتجاهين هما "خط المنظر الايطالي امبيليو بيتي والمنظر الامريكي ارك دونالد هيرش وخط الالماني هانز جورج غادامير"(٢٥) وهذين الخطين موجهين نحو مادة الادراك او الفهم، فالمنظر (بتي) يعتقد ان مادة التأويل تنصب على عقل خالق النص، والنظام الذي يحكم تفكيره وكيف يفهم موضوع ما او يقدم معنى ما، والوظيفة هنا هي كيف انغرس في الاخر، كيف ادرك ما فعله او ما فكر فيه؟ بمعنى ان مادة التأويل يجب ان تفهم حسب منطلقها الذاتي، وليس كما يضاف لها او تقسر على قول ما لم تقله، فنص "هاملت" يقتضي الدخول الى عقل (شكسبير) من وجهة نظر (بتي) وحتى يكون هذا الدخول مشروعاً وضرورياً فيجب ان يتحلى بقدر كبير من الموضوعية، التي تدرس النص على وفق نظرية (ارسطو) في "الاحتمالية والحتمية" او بين النص كواقعة تاريخية او واقعة جمالية تنتمي الى ميدان الشعرية، فالتاريخ يروي ما وقع والشعر ما يمكن ان يقع فـ "الشعر يكون اكثر فلسفة من التاريخ واعلى قيمة منه"، لان الشعر عندئذ يميل الى التعبير عن الحقيقة الكلية او العامة، بينما يميل التاريخ الى التعبير عن الحقيقة الخاصة او الفردية. ويعني بالحقيقة الكلية او العامة ما يقوله او يفعله نمط معين من الناس، في موقف معين على مقتضى الاحتمال او الحتمية"(٢٦) فالمعنى في النص ظاهرة تاريخية، فلكل عصر معانيه، ويجب ان نفصل بينه وبين الاهمية في علاقاتها مع العصور اللاحقة. ومن هنا فان (بتي) يعتقد ان المعنى التاريخي يمكن تحديده اما الاهمية فهي محكومة بالتغيير

(*) راجع:

١- وليم راي، المعنى الادبي من الظاهراتية الى التفكيكية.

٢- عبد العزيز: المرايا المقعرة.

٣- جيجان الروبلي: دليل الناقد الادبي.

المستمر، فما هو مهم اليوم غير مهم في يوم اخر، واذا كان (بتي) قد فصل بين المعنى والاهمية، وجعل (هيرش) يتابعه في هذا، ولكن (هيرش) ينطلق من زعم (دلثاي) بالتأويل الموضوعي من قبل القارىء للنص لاستجلاء المعنى الذي اراده المؤلف عبر الفاظ اللغة. وبما ان النص قد ثبت بالكتابة، فان قصد المؤلف يبقى ثابتاً عبر الحقب التاريخية كلها وهو ما لا يخفى على القارئ اللبيب. ولان المؤلف ثبت قصده في لحظة معينة من الزمان، فان هذا القصد لا يدل على كامل النشاط الذهني لمبدع النص، وانما ظهر عبر التعبير اللفظي واعرافه، وعبر ممارسة القراءة التأويلية، لمعرفة اعراف وتقاليد النص، فالقارىء على بينة من قصد المؤلف، ولكن ما يستعصي عليه تحديده هو معنى النص خارج قصد المؤلف وبالتالي فلكل تأويل "محدد اذا استخدم المنطق نفسه المشروع المضمر الذي يتبناه المؤلف لتحديد معنى نصه"[٢٧] ان قصد المؤلف يتحدد من خلال الاحالة الداخلية والخارجية، فالداخلية هو الفضاء اللغوي: النحوي والدلالي والصرفي. والاحالة الخارجية عصر المؤلف وبيئته الفكرية وسماته الشخصية، وعلى الرغم من ان هذا الكلام تداوله منظرو التأويلية حديثاً، ولكنه ورد كثيراً عند منظري النقد السياقي والماركسيون منذ القرن التاسع عشر ومنهم الناقد الفرنسي (ايبوليت تين) الذي اعتقد ان "الجنس والبيئة والعصر هذه العوامل الثلاثة هي، في راي (تين) الاسباب الوحيدة لكل المنجزات الادبية، بل لكل المنجزات الاجتماعية"[٢٨] وهذا التيار من التأويلية اعتقد إن إحالات النص هي نفسها التي عند (تين) رغم ان (تين) يشتغل في حقل اخر، وهو التفسير الاجتماعي للفن وليس التأويل الذي اضاف الى ثلاثية (تين) استجابة القارئ، وهنا العملية التأويلية عند هذا التيار (بتي وهرش) تعمم الثلاثي على طرفين في العملية الابداعية، المؤلف– قارئ، وليس على طرف واحد هو المؤلف.اما التيار الثاني والذي يمثله (غادامير)[*] فهو يستند الى الفلسفة الظاهراتية وما جاء به (هيدغر) الذي اعتقد ان حقيقة الوجود "تتجاوز الوعي الذاتي وتعلو عليه، وبما ان هذا الوعي تاريخي وان بدا بالادراك الذاتي للوجود فهو عملية فهم مستمرة"[٢٩] وعليه فان المعرفة مركب معقد عرضة للتغيير المستمر، وبالتالي فوجود الانسان بالمعنى الفلسفي في حالة تحول مماثلة، ولا يستطيع الانسان ان يصل الى المعرفة الحقة الا عبر انغماره في التجربة، وهذا ما يجب ان يقوم به القارئ في تأويله للنصوص، ان ينغمر في الحياة الداخلية التي يعبر عنها النص.

(*) راجع الملحق (٤).



ويعترض (غادامير) على ذاتية (بتي) ويرى انها تشوه التأويل، لان موضوعية التأويل لا يمكن ان تقوم الا عبر محو الذات. وفي كتابة "حقيقة ومنهج" يقول: "ان محاولتي الخاصة ترتبط باستعادة ارث الرومنطيقية الالمانية، رومنطقية (دلثاي Dilthey)، ضمن الحدود التي يتخذ فيها هذا الاخير موضوعاً له نظرية علوم الفكر"[٣٠]، يجعلها تستند الى اساس جديد اكثر اتساعاً: تجربة الفن، بنشدانها الطموح للمعاصرة، تعطي الجواب السريع على الابعاد التاريخية في علوم الفكر"وهو اذ ينطلق من النص كميدان لغوي لا يثبت بالكتابة الا ضمن التجربة الانسانية للوعي البشري في تحولاته، فاللغة تسبق التأويل، ومن ثم فيجب الانطلاق في تأويل النص في علاقته بالبلاغة. فاللغة تصبح كوسيط للتجربة التأويلية ويقول (غادامير) في نبذه للذاتية في "تأويل النصوص" مخالفا (بتي وهرش) "ان عملية الفهم لا تقوم على تحويل الذات الى الغير، ولا على مشاركة مباشرة من الواحد للاخر. فان نفهم ما يقوله احدهم، هو كما راينا ان نتفاهم على الشيء بذاته، لا ان نتحول الى الغير ونعيش من جديد ما قد عاشه"[٣١].

ان (غادامير) ليس بعيداً عن الفلسفة الكانتية واذا كان (هيدغر)[*] واتباعه ومنهم (غادامير) يطلق عليهم لقب الكانتيون الجدد، يشترطون في فهم النص وجود منطق استطيقي واضح. الذي هو الموقف الكانتي بعينه والمتمثل في التعريف التالي: " انتباه وتامل متعاطف منزه عن الغرض لاي موضوع للوعي على الاطلاق، من اجل هذا الموضوع ذاته فحسب"[٣٢]. ولو طبق هذا الموقف على النص لراينا، ان قارىء النص في المعنى الذي يسوقه التعريف هو قارىء متعاطف، وهذا التعاطف لا ياتي الا من مرجعية فكرية فعالة، وان يحاور النص كشيء لذاته، لا ان يسبغ عليه من عنده، اي ان يحاور النص على ارض النص نفسها. وما يخرج من العملية التأويلية يخرج من تداخل ما هو مشترك بين النص والقارئ وبين القارىء والنص، ومع هذا فان معنى النص يبقى نسبياً لاعتماده على المكونات الشخصية لكل قارىء، وبالتالي فان المعنى اللفظي للنص يختلف من مؤول الى اخر ونلاحظ هنا كيف ان (غادامير) يلتقي مع (هيرش) في مفهوم اهمية النص ويختلف معه في مفهوم المعنى اللفظي الذي اعتقد (هيرش) انه ثابت عبر العصور.

واذا اردنا ان نتواصل مع (غادامير) فان الفهم عنده معضلة وجودية ولابد له من الاتفاق مع (شلير ماخر) الذي وضع قواعداً للتأويل تبعدنا عن سوء الفهم خاصة بالنصوص البعيدة عن حاضرنا، لان النص القديم له اعرافه الخاصة، وخاصة لغته المقفلة وغموضها واندثار معظم الفاظها عن الاستخدام المعاصر. ان (غادامير) يتفق و(ماخر) في تحاشي

(*) راجع الملحق (٥).



هذا المازق في بحثنا عن حقيقة النص بغض النظر عن المنهج، ومن ثم فهم حقيقة النصوص بعلاقتها بتجربتنا الشاملة في الحياة " ان عملية الفهم- في الانسانيات وفي العلوم الطبيعية ايضا- عملية تتجاوز اطار المنهج، اذ المنهج لا ينتج في النهاية الا ما يبحث عنه ولا يجيب الا على الأسئلة التي يطرحها. ان اي منهج يتضمن اجاباته، ولا يوصلنا الى شيء جديد هيرومنيوطيقية غادامير -اذن- تتجاوز اطار المنهج لتحليل عملية الفهم نفسها".(٣٣)

ان (غادامير) يؤكد ان الحقيقة التأويلية ليس لها منهجٌ، بل ان وعينا الذاتي يتيح لنا تجربة تلقي العمل الفني ومن ثم، ان نلتقي مع الوعي الجمالي اي ان الوعي الذاتي اساس كل معرفة بالفلسفة ويصبح للوعي الجمالي مكانة ثانوية في فلسفة (غادامير) لان المكانة الاولى تتبع من النص الجمالي، لاننا ايضا اذا التقينا مع النص على اساس وعينا الجمالي فسوف نصبح غرباء عنه، لاننا ننكر حقيقته و(غادامير) يخالف حقيقة كانتيه كبيرة وهي ملاقاة العمل الفني من حيث بعده الجمالي، ولانه اي (غادامير) لا يستطيع التخلي بسهولة عن منطلقاته الكانتيه، فانه يقوم باعتبار ان الحقيقة في الفن تتمثل من خلال وسيط مستقل وهو الشكل الذي يشتغل عليه الفنان مبرزاً تجربته الوجودية ومؤطراً اياها كمعطى ثابت من خلال الشكل اي عملية تشكيل التجربة بشكل ثابت نستطيع الاشتغال على تأويله، ولسنا بصدد مناقشة هذا المفهوم، لان هنالك من هو اقدر من (غادامير) في راي الباحثة على مناقشة الشكل في الفن وعلاقته بالقيمة الجمالية، ان الحقيقة عند (غادامير) في علاقتها بالشكل وجهان لعملة واحدة. "ان انصهار الحقيقة او الوجود المماثل في الشكل يكون كاملاً لدرجة ان الناتج يكون شيئاً جديداً. وهذا الاستقلال الواضح للعمل الفني ليس استقلالاً معزولاً بلا هدف سوى المتعة الجمالية ولكنه وسيط للمعرفة بالمعنى العميق.وتجربة المتلقي للعمل الفني تجعل هذه المعرفة ممكنة ويمكن المشاركة فيها".(٣٤)

هابرماز (J.HABERMAS)(*):

في مقالة مهمة لـ (غادامير) يدير حوار مع الفيلسوف الالماني المعاصر (هابرماز) الذي يعد النقيض لـ (غادامير) في فكرة التأويل، الذي استبدلها بنظرية الفعل التواصلي، والتي هي في حقيقة الامر ليست بعيدة عن عملية التأويل، فهو يعتقد ان فهم المعنى يتم بواسطة اعادة البناء عبر الاستناد على العلوم الاجتماعية ومنطقها القائم على

(*) راجع ملحق (٦).



مواجهة كل ما هو مؤسسي، بمعنى ان العلوم الاجتماعية هي التي تصنع شعاراً للمؤسسات وليست المؤسسة هي التي تصنع شعاراً للعلوم. وبذا فان اللغة ليست كافية لتأويل النصوص فيقول:

"انا اشكر عمل هابرماز الهام كونه قد ابرز مساهمة التأويل حتى في حقل العلوم الاجتماعية وخاصة عندما واجه ببعد تأويلي، الفهم المسبق لنظرية العلم الوضعية، ولنظرية الفلسفة مينولوجية حول القبلية (apriori) واللسانية، لكن وظيفة التفكير التاملي لا تقتصر على المستوى الذي كان لها بالنسبة للعلوم. فكل العلوم الحديثة تتميز بعملية تحديد المسافات البعيدة الجذور، وهي تدعي انها تفرض هذه العملية بافراط، على الوعي الطبيعي الذي توصل، عن طريق تدخل مفهوم الطريقة، الى الوعي التأويلي من المرحلة الاولية للعلم الحديث. فلا يمكن للتفكير التأويلي ان يطمح الى تغيير اي شيء. لكن بامكانه ان يبرز اذا ما قاد الى حد الشفافية عمليات الفهم الرئيسية الخاصة بالعلوم.. قد يكون بامكان التفكير التأويلي ان يستدرج الى دائرة الوعي ما تكون طرائقية العلوم قد احتفظت به من اجل تقدمها"(٣٥).

ولنرى ما اهمية (هابرماز) في تحقيق مفهوم للتأويل،عبر كتابة "نظرية الفعل التواصلي" الذين يقوم فيه بقراءة جديدة للفلسفة الاجتماعية الغربية لدى اقطاب الحداثة الذي حسب (هابرماز) ينظرون مسهمين في تحقيق نظرية الفعل التواصلي، ولكن لا يحدد ما هي التواصلية، بل يقدم "دليلاً لا معيارياً على البنية المعمارية للفعل التواصلي"(٣٦) مستكشفاً افاق الانجاز العقلي الغربي بما يسميه العقلانية الغربية الحديثة، لاعتقاده انها "جهد التواصل لتحقيق ذاتها، ولان تاريخ العقلانية هو تاريخ المشروع الثقافي ذاته لحضارة معينة هي حضارة الغرب"(٣٧) هذه العقلانية هي البديل النهائي عن اطلاقية الالهايات، بمعنى اقامة ما هو محدود ازاء اللامحدود، فالحداثة الغربية تقوم على طرفين، لا نهائية الانسان ازاء لا نهائية العالم، ولذا فيجب ان تتغير طبيعة التواصل، الذي حكم عليه بالسجن في القبليات، ولم تستطع الثورات المعرفية والصناعية والتكنلوجية والالكترونية والاجتماعية والمؤسساتية ان تفتح هذه السجون المغلقة، فاصبحنا في العالم الراهن في قبليات من نوع جديد وهي سجون المجتمع الاستهلاكي والاعلام المرئي والمسموع والمكتوب وتقاليد المؤسسات الخفية التي ترسم للانسان تداولية يحيا بها عبر قاسم مشترك مع جميع الناس الاخرين، وليس عبر تواصلية قائمة. ان التداولية اسست نمطاً موحداً لاسس التفكير والافعال وردود الافعال "لكنها في الوقت نفسه الغث لغة اللغة، اي ذلك التواصل المنفتح الحقيقي الذي يصل بين الناس المختلفين مؤسسياً وذاتياً اصلاً، ليقدم لهم ثمة معايير أُخر لعلاقة الواحد



بـالمختلف، والمختلـف بالمغـاير والانســان الوسـطي بالانسـان الاخـر الـذي يمكـن ان يوصـف بالاسـتثنائي بالنسـبة للوسطي"[٣٨] بمعنى تحرير الحكم من الانظمة القياسية له ازاء النموذجية والاستنساخ. وان (هابرماز) يطلب من الفعل التواصلي نوعاً من المشاركة في عملية الفهم، بينما التداولية تستخدم انظمة الاتصال السابقة لتسويق تواصلها بما يجعلها تستخدم نظاماً قديما معمماً مقلداً خارج الاقناع العقلي الكامن في الاشياء، والتواصلية "تشكل في الاساس خرقا للانظمة المعلوماتية السائدة"[٣٩].

ان اللغـة وهـي الحامل لكل ادوات التعبير الانسـانية بمعنـى اخـر ان اللغـة ومرجعيتهـا القبليـة ليست تواصـلية بـالمعنى الذي عند (هابرماز) بل هي تداولية من باب اولى، بما ترفضه من انزياحات عن نظامها اصلاً ولا ترضى بالاستثناءات، لذا فالفرد مضطر ان يجاري بتعبيراته الاخرين لكي يكون مقبولاً ومفهوماً، وبما ان كل نظرية للتواصل تحتاج الى صياغة عقلانية للغة، والعقلانية تحتاج البرهنة، والبرهنة تستند الى محتوى معرفي لذا لابد ان نبحث عن تطابق بين المعرفة لدى الانسان وبين مضمون هذه المعرفة، فالتطور المعرفي "الذي لا يمكن ان يفهم فقط باعتباره انشاء لعالم مرجعي يسمع في آن معاً بتحديد كل من العالم الموضوعي والاجتماعي والذاتي"[٤٠] وهذه العوالم الثلاثة تتوزع العديد من مراكز الفهم بين العقول المجتمعة بحيث نستطيع ان ننتزع عبر الذاتي، العالم الداخلي الشخصي للعالم الخارجي، ومن ثم فنحن إزاء عوالم ذاتية لكل من يشترك في الفعل التواصلي، مما يعكس الموضوعي والمعياري والذاتي لدى الذات الاخرى.

ان هذا البنـاء المختلف للذات التـي تستطيع ان تستوعب الذات الشخصية للعالم الخارجي بما تجعلها ذوات مشتركة هي اساس الفعل التواصلي عند (هابرماز) مستندة بالتأكيد الى فلسفة للوعي جديدة تنطلق من بناء ذات مختلفة ترفض اي تشكيل مسبق للعالم، غير منطلق من تكون هذه الذات الجديدة وبالتالي ستقيم علاقة بالعالم من خلال المظاهر العقلانية للفعل، والقراءة هي التي تقوم باظهار دلالات النصوص الادبية من خلال انغمار ذات القارئ في ذات القراءة مما يحيلنا الى فهم جديد للتأويل قائم على ادراك الفعل التواصلي.

بول ريكور (Pall Recur)(*):

(*) راجع الملحق (٧).



ان هذا التأسيس لادخال القارئ كعنصر جدلي في عملية التأويل هو الذي مهد الطريق لكل ما جاء في نظريات القراءة، ومن ثم ياتي (بول ريكور) مهتما اساساً بتفسير الرموز والملاحظة واردة بخصوص العلاقة بين تفسير الرمز والتأويل، فالرمز عنده بوابة للمعنى، هذه البوابة الزجاجية لابد وان توضح ما وراءها. ففي التفسير الحديث للاساطير الدينية مثلاً كشفت عن المعاني العقلية المتضمنة في رموزها، ويتحدث (ريكور) واتباعه عن ان الرمز هنا يخفي المعنى ويطرح بدلاً منه معنى زائفاً "ومهمة التفسير هي ازالة المعنى الزائف السطحي وصولاً الى المعنى الباطني العميق"[٤١] وريكور يعتقد ان تفسير الرموز في النصوص اللغوية لابد ان يكون هدف اي نظرية للهيرومنيوطيقيا. ومن هذا نعرف سبب القصور البنيوي عن تقديم فهم متقدم للنص، لانها تعتقد ان للغة عالماً قائماً مستقلاً وكنظام مكتف بذاته ولكن الحقيقة ان النص يمتلك ما هو غير اللغة وهي التراكيب الرمزية والخيال الادبي القادر على اثارة تصورات ذهنية دلالية متعددة، من ناحية ومن ناحية اخرى بقدرة النص على الانفتاح على تعدد المعاني.

فالصور التي يبتكرها العمل الادبي توضح بحيث تصبح عرضة للمقارنة مع صور اخرى في نفس العمل او للتعارض وبالتالي فكل ما ياتي في النص هو تعبير عن شيء ما، فالحوار يكشف الشخصية ،والحوار الداخلي وسيلة لمعرفة تركيبها، والوصف يبرز المكان، ويحدد علاقته بموضوع ما وهكذا. واذا عدنا لـ (ريكور) ونظريته في التأويل فانه يشترط ان يكون الرمز معبراً عنه باللغة "ومن ثم ينصب التفسير عنده على تفسير الرموز في النصوص اللغوية وهذه هي غاية الهيرومنيوطيقا.. فالرمز: اي بنية من الدلالة يدل فيها المعنى الحرفي والاولي والمباشر –بالاضافة الى ذلك– على معنى ثانوي مجازي غير مباشر، لا يمكن الوصول اليه الا من خلال المعنى الاول".[٤٢]

وما دام الامر هكذا فالمعنى الحرفي الاولي المباشر للرمز، لم يعد معنى زائفاً، وانما شرطاً لكيفية معرفة المعنى المجازي، وهذا هو السبب في رفض البنيوية كما مر، التي تغلق نفسها على نفسها عبر تصورها للغة سجنا للتفاعل بين عناصر النظام اللغوي، وعليه فان اللغة لم تعد شكلاً للحياة، ونعود الى نظرية التأويل عند (ريكور) عندما اقام تعارضه الثنائي بين اللغة والكلام، فاللغة هي النظام والكلام هو الحدث اللغوي المستعصي على الفهم، ريكور يبدأ من هنا، في اقامة نظرية للمعنى، ان الحدث (الكلام) ليس عابراً، ولكنه ثابت في الجملة اللغوية فالحدث اللغوي ذو حدين حد يشير الى المتكلم، وحد يشير الى الكلام، وما بينها من وشائج وتأثيرات:



"فالذات المتكلمة–كما يقول بنفيست–هي التي تعين ذاتها بقولها"JE"(*)وحينما يحل النص محل الكلام،فان امكانية الحديث عن المتكلم تنتفي، على الاقل بمعنى التعين الذاتي اللحظي المباشر للشخص الذي يتكلم داخل الخطاب.ان هذه العلاقة المباشرة التي تربط الذات المتكلمة بكلامها الخاص،تختفي لتعويضها علاقة معقدة تجمع بين المؤلف والنص،وهي علاقة تسمح لنا بالقول ان المؤلف يتم تأسيسه من طرف النص"[٣٤].

وان وضع المؤلف بهذا الوضع بعيداً عن مؤلفه هو ما يسمح بوجود علاقة بين التفسير والتأويل هذه العلاقة مولدة بفعل القراءة فنحن في القراءة نستخرج علاقة الكلام بالمتكلم، والمعنى المتضمن في هذا الكلام، وامتيازنا ان نحدد ما اذا كان الكلام يتطابق مع المعنى المقصود ام لا، ومن هنا عندما ننتقل للكتابة، تبدو وكانها لا علاقة لها بذات مستقلة لاننا سرعان ما نغيّب المؤلف ونستعد الى تلقي الكتابة كونها نص مستقل عن اي ذات اخرى. وهذا شكل من اشكال التأويل حيث ان مهمة المفسر – المؤول استبصار عالم النص، عبر كل مستوياته لاستجلاء المعنى، مباشراً كان ام غير مباشر، وهكذا فان (ريكور) يجعل "النصوص الادبية والاساطير والاحلام تتساوى من الوجهة الهيرومنيوطيقية طالما انهما تجسدا في شكل لغوي"[٤٤] وفي هذه النقلة تكون الهرمينوطيقيا في المجال الحقيقي لتفسير اية نصوص عبر بحثها عن المعنى التاريخي لاي نص من النصوص، ملقية باعتراضات البنيوي حول المعنى، حيث يعتقد (شتراوس) "ان المعنى ليس هو الظاهرة الاساسية لانه ظاهرة متحولة Reducable غير ثابتة وان اللامعنى كامن دوماً خلف كل معنى والعكس ليس صحيحاً".[٤٥]

و(شتراوس) كبنيوي يبحث عن نظام المعنى المتغير من عصر الى اخر لكي يفسره عبر بنية هذا المعنى لاننا متباعدين عنه.

امبرتوايكو (Emberto Ecco)(*):

لقد آثرت الباحثة ان تجعل من (امبرتوايكو) الباحث السيميائي وصاحب نظرية مهمة في التأويل هو خاتمة هذا المبحث، لاسباب متعددة لعل من اهمها ان هذا الباحث استاذ جامعي ومحاضر في اكثر من محفل علمي في ايطاليا وانكلترا وامريكا وفرنسا، بمعنى انه على صلة مستمرة بالتغييرات المعرفية التي تجري في حقل أختصاصه، مما يجعل من

(*) JE: كلمة فرنسية تعني ضمير المتكلم (انا).



ارائه هامة جداً لانها عرضة للدرس والبحث والمناقشة، اضافة لكونه مبدع كبير عبر روايته الهامة "اسم الوردة" التي كانت حديث الوسط الثقافي في اوربا في الثمانينات وتحولت الى فلم سينمائي هام قام ببطولته (شين كونري) بالاضافة الى كونه باحث جمالي وسيميائي. ومن هنا فان التطرق الى نظريته التأويلية وعبر كتابيه المترجمين للعربية "العمل المفتوح open operate" والصادر عام ١٩٦٢ و"القارئ في الحكاية" عام ١٩٧٩ ونظريته في التأويل والتي اشتغل عليها سنين طويلة صاحبها تدريس هذه النظرية والقيام بتطبيقات عليها مع طلبته عبر نصوص سردية متعددة، ويقول عن سبب تاليفه كتاب "العمل المفتوح": "كان يشغلني الالمام بالكيفية التي يتسنى لعمل فني عبرها ان يفترض تدخلاً تأويلياً حراً، من جهة وان يمثل من جهة اخرى خصائص بنيوية قابله للوصف تحرك نظام تأويلاته (النتاج) الممكنة وتسعى الى ضبطه"(٤٦) فسعي (ايكو) لتأطير نشاطه التأويلي ذي حدين، كيف يمكن له ان يطلق فاعليه تأويلية متحررة فيها قدر من الجراة، وفي الوقت نفسه ان يتحرر هذا التأويل من خصائص النص البنيوية، وبهذا فان التأويل يستنبط حتماً. ان هذا التجاذب بين تأويل حر ونص له خصائص بنيوية تحرك نظام تأويلاته سيقود (امبرتوايكو) الى حقل ما يسمى "جمالية المتلقي" انطلاقا من ان معالجة "جانب النشاط التعاضدي الذي يعمل على حث المرسل اليه على ان يستمد من النص ما لا يقوله، بل ما يصادر عليه مسبقاً، وما يعد به، ويتضمنه او يضمره وذلك من اجل ان يملا الامداء الفارغة، ويربط بين هذا النص وبقية النصوص حيث يولد وحيث يؤول الى الذوبان".(٤٧)

ان المرسل اليه هنا قاريء نموذجي مستعد للتماهي مع النص المؤول الى درجات لا نهائية "ان هذا القارئ ليس هو الذي يقوم بتخمينات نقول عنها انها وحدها التخمينات الصحيحة، فقد يكون بامكان نص ما ان يتهور قارئاً نموذجياً قادراً على الاتيان بتخمينات لا نهائية".(٤٨)

ان نفاذ (ايكو) الى جماليات التلقي. وتعويله على قاريء يساند النص في نشاطه التأويلي يراد منه ان يحفر في النص ان يصل الى ما لا يقوله النص، الى ما يحاول اثباته النص.

لماذا يقوم القارئ بهذا كله ؟ يقول ايكو: "حتى نملئ ثغرات النص والمساحات الفارغة وحتى نربط هذا النص بكل ما سبقه من نصوص وكانما يتوقف النص ليقوم بنقل "تعبيرات سابقة او متزامنة والعمل التناصي هو اقتطاع وتحويل"(٤٩).

(*) راجع الملحق رقم (٧).



ان (امبرتوايكو) يولع بان يطبق نظريته في التأويل على النصوص الحكائية، ولذا فانه يمحور كتابه (القارئ في الحكاية) حول تأويل قصة قصيرة لكاتب من القرن التاسع عشر ليقيس به فرضيات النظرية، ويقدم لنا (ايكو) في كتابه (العمل المفتوح) طريقته الفذة في التأويل الذي يقوم به المؤول على اي نص في النصوص ويعتقد ان هناك ثلاثة عناصر تساعدنا في تأويل النصوص وهي المرجع، الايحاء، الايحاء الموجه فالمرجع هو ان يلاقي المؤول النص من خلال تجربته الحياتية وان يكون المؤول قد فهم فهماً كاملاً دلالة كل المصطلحات او التسميات المستعملة".(٥٠)ومع هذا فان النص الواحد يسمح بتعدد المؤولين كل حسب علاقاته للنص عبر امكانياته الذهنية والحسية وتجاربه الحياتية حتى نصل الى الايحاء ويضرب (ايكو) مثلاً بتلقي جملة:

هذا الرجل جاء في البصرة Gel home vient de Bssora انها اذا كانت موجهة لساكن من العراق فان وقعها في نفسه هو بالذات وقع الجملة السابقة عند ساكن ايطالي بالنسبة لميلانو(*) واذا ما وجهت لشخص غير متعلم، جاهل بالجغرافية فانها لن تعني لديه شيئاً او تتركه مستغربا من هذا المكان اللامحدد، الذي يسمع عنه لاول مرة، والذي يثير في ذهنه نوعاً من الفراغ، خطاطه مرجعية ناقصة وعند مستمع ثالث فان اسم البصرة يمكن ان يوقظ لا ذكرى جغرافية ولكن "مكاناً" تخيلياً، مكتشفاً عبر الف ليلة وليلة. وعندئذ تكف البصرة عن ان تكون محفزاً يدفع سريعا نحو حقيقة دالة يمكننا بعجلة تعيين روابطها سيصبح "حقلاً لغوياً " لـ (شبكة تشاركية) من الذكريات والمشاعر، وسيقود الى طقس عجائبي، علي بابا، الحشيش، البسط الطائرة، البهارات والافاوية، الاقول المنضدة للخلفاء، ايقاعات الموسيقى الشرقية، بغداد"(٥١).

اما الايحاء الموجه فهو تنظيم المادة الجمالية في النصوص الادبية ويضرب (ايكو) مثلاً لشرح هذه القضية فيقول: "هذا الرجل جاء من البصرة عن طريق بيتا ودام، ثم تسيام وطريب، عنيزة بريده، المدينة وخيبر، وصعد الى اعالي الفرات وصولاً الى حلب"(٥٢) يعتقد (ايكو) ان الجرس الصوتي لهذه الاسماء العربية قد اغتنت بواسطة الايحاء وتجسيد المتخيل بالسمعي حتى لو لم يعرف الانسان هذه المدن وعندها يدخل الى غموض الاسماء وانفتاحها وغرابتها "

(*) سبق لايكو ان ضرب مثلاً في جملة هذا الرجل ياتي من ميلانو.. والى هذا يشير في هذا الاستلال في موضع سابق من هذا الكتاب.



في شكل تنفيقات نبرية، يقودنا حتماً الى نوع من التواصل الخصوصي الذي يمكن رسمه بـ(الجمالي) بالمعنى الواسع للكلمة"(٥٣).

ويزداد التأويل غنى عندما يمتلئ النص باسماء او مصطلحات تحيل الى خارج النص في نفس الوقت الذي تجعل من النص مثيراً للانتباه ففي فلم "العصفور" للمخرج (يوسف شاهين) نرى اسم البطلة (بهية) وهذا الاسم ذو المضمون الخاص يجعل في تأويلنا للاسم والشخصية مسالة تثير الانتباه وليس صعباً ان نقرن الاسم بـ (مصر)، ان بهية اسم يوحي الى درجة بعيدة. وهذا يقود الى الاستعمال الجمالي للغة.

ومن هنا فان التأويل عند (ايكو) يقوم على جهد موسوعي للمؤول ويقوم على بعد ثقافي في صلب مكونات المجتمع الذي يعيشه المؤول ولو تابعنا الخلفية التي اشتغل عليها (ايكو) او (بول ريكور) لوجدنا انهما اهتما للغاية بابحاث (شارلساندرس بورس) فيما يخص العلاقة ورتبها، فحسب (بوريس) توجد "علاقة اولية بين رمز ما وبين موضوع ذلك الرمز، تضاف اليها علاقة ثانية بين المؤول [interpretent] وبين الرمز"(٥٤) فاذا كان تأويل (بورس) ينصب على الرموز فانه عند (ريكور) و(ايكو) ينصب على المنطوقات اي ان التأويل لا يتحدد بالجملة الصغرى (الرموز والعلامات) بل على مستوى الوحدات الكبرى (المنطوق والخطاب).

على ان ايكو يقف عند وضعيتين للتأويل يعتقدهما أرقى انواع التأويل فالحالة الاولى يكون فيها التأويل مقيداً " بمرجعياته وحدوده وقوانينه وضوابطه الذاتية"(٥٥) وهذا التأويل لا متناهي من حيث خضوعه لهذه السلسلة من الاحالات ولكن لا يعني هذا ان التأويل فعلاً اطلاقياً، ولكنه حقل يفحص قراءة المؤول للنص كفرضية.

والحالة الثانية حسب منطق (ايكو) هو عندما "يدخل التأويل متاهات لا تحكمها غاية فالنص نسيج من المرجعيات المتداخلة بينها دون ضابط ولا رقيب"(٥٦).

وهنا فالتأويل هو مسيرة دلالالية ممكنة، ولا تحكمه غاية غير الوصول الى الاحالات فقط.

من هذه المسيرة المفهومية لرواد التأويل في الفكر الغربي، لابد لنا من التعريج على تلمس ملامح نظرية تأويل عربية، محاولين جهد الامكان ان لا ندخل في تشعبات تحزبيه او فقهية على قدر الامكان. من ملاحظة الجهد التأويلي العربي – الاسلامي، يبدو اننا لا نستطيع التكلم عن نظرية عربية خارج محيطها الاسلامي، لان الدراسات التأويلية انصبت اساساً على النص المقدس كما في القران الكريم والحديث النبوي الشريف. واخذ ميدان التأويل هنا تاسيساً معرفياً تداخلت فيه اللغة والمنطق والماورائيات والتصوف فالتأويلات اللغوية تتحدث عن هيمنة الالفاظ السائدة والدلالة المتعينة



لهذه الالفاظ، والعقلي اتجه نحو الدليل العقلي على حساب اللفظي. والماورائي اتجه الى ما وراء المعنى، اما الصوفي فاتجه الى ان المعنى الظاهر يغطي معنى باطنياً مقصوداً(*)، وهذه المقدمة الواسعة للتعامل مع النص المقدس ابتدأت على اساس لغوي في البدء، واعتبر ان التأويل هو التفسير الامثل لنص من النصوص عبر ثلاثية ذات درجة واحدة من الاهمية "المعنى والتفسير والتأويل، وهي وان اختلفت فان المقاصد بها متقاربة"(٥٧).

ان هذا النص لـ (ابن فارس) وهو احد علماء اللغة في العصر العباسي ذلك العصر الذي تصدى فيه علماء اللغة لوضوح المؤلفات لتيسير العربية للشعوب التي دخلت الاسلام من غير العرب. واعتبر (ابن فارس) كما فعل اساتذته وطلابه ومن قبلهم ومن بعدهم ان معرفة اللغة واسرارها، هو الاساس لاي تفسير او تأويل او بحث عن المعنى، وعندما ترجمت كتب الفلسفة اليونانية الى العربية اخذت اللغة منحاً فلسفياً لكي تنهض بمهمات التفسير والتأويل المتزايدة.

ان التحديات التي واجهها الاسلام ازاء الاديان والفرق المخالفة للدين، بمعنى ان الخروج كان من دائرة اللغة الى دائرة الفلسفة– العقل، والمهمة هنا تقديم براهين على عقلانية اللغة ومنطقها "من هذا المنطلق قارب (الفارابي) بين علم النحو وقوانين الالفاظ ونظرية علم المنطق والمعقولات"(٥٨).

وفي معرض تناولنا لمصطلح تأويل في بداية هذا المبحث، تطرقنا الى اشارة احد المعاجم الى ان علم التأويل يجب ان ينظر فيه، لكننا ما زلنا بانتظار نظره او تصور لعلم التأويل ينطلق متجاوزاً النظرة الدينية للنص المقدس، نحو افق حضاري يتناول نصوص اخرى ضمن نظرية تأويلية واحدة سواء كانت غربية ام شرقية لان المعرفة حيازة انسانية اصيلة لا تؤمن بالتقسيمات او التعصبية.

١–٤– مشاكل النص الجمالي:

من المسائل الرئيسة التي لم نحسمها لنتوصل الى نظرية تأويل يمكن تبيينها لتحليل النص الجمالي تحديداً سواءٌ كان هذا النص مكتوباً ابجدياً او صورياً او بينهما. نجد ان مشاكل النص الجمالي وتأويله تحد حسب (وليم راي) انما تتحد عبر الآتـي:

١– قصدية العمل الجمالي.

٢– منشئية العمل الجمالي.



٣- آليات التلقي.(*)

ان التساؤل عن النقطة الرئيسة الاولى وهي (قصدية العمل الجمالي) انما هو تساؤل عن حدين في آن معاً وهما: مقصد صاحب العمل الفني و قصد قارئ العمل الفني " القراءة دمج وعينا في مجرى النص على اساس التفاعل بين فعل وبنية وهي القصد"(٥٩) فاذا كانت القراءة في هذا المعنى لا علاقة لها برغبة المرء او بما يريد المؤلف قوله. فاننا نكون ازاء مصطلح القصدية Intentionlity والذي هو مقصد الموضوع النهائي اي مغزاه بالنسبة لفاعل وموضوع يظهران في صيغة فعل وبينه، وكل بنية تبني مقاصدها بالنظام الذي تنتهجه لهذا البناء. وما دمنا في نظرية التأويل فان نظرية القصد للمعنى فيها الكثير من المستويات، فعلى مستوى القراءة، القصدية تتضح من خلال المعنى الذي اقصده – القارئ والمؤلف– لذلك النص، فاذا كان يتفق مع قصد المؤلف فان القراءة والمؤلف قد تطابقا واذا اختلف قصد المؤلف عن قصد القارئ فان القراءة تميل الى القول: "ان مقصد الفنان اقل اهمية من قدرة العمل الفعلية على اشعارنا بقيمته"(٦٠) فهل هنالك معنيان للعمل الفني هما المعنى الذي قصده المؤلف والمعنى الذي استنتجته القراءة ؟ والحقيقة ان هذه الثنائية للنتاج الادبي، هي التي تقوم بوظيفة المفارقة المحفزة لنظرية في التأويل، ففي قراءة التي تتناول النصوص الروائية يكون للقارئ فسحة للتامل، حيث يراقب نمو الفكرة التي تنطوي عليها الرواية الى كيان مادي مجسد، فقارئ رواية "الابلة" لـ (دستوفسكي) يتابع فكرة ان الطبقة النبيلة هي حارسة التقاليد والروح الروسية، ولكنه اي القارئ يتامل البناء الروائي الذي اقامه المؤلف وكيف ان الفكرة انقلبت الى نقيضها بقوة الفن، فالروائي الحق لا يستطيع ان يخالف الحقيقة الباطنة للمجتمع الذي يستمد منه افكاره، فالقراءة ليست ادراك سلبي لفكرة او صورة ذهنية، مهما قيل ان مقصد المؤلف اكبر من اللغة وما دام القارئ يتأمل ويقيم ابنية تشحن الفكرة بالوجود الملموس فالقراءة اذن "في بعض أوجهها تشبه الخيال وتبدو في أوجهها الأخر اقرب الى عملية حل الشفرة منها الى التأمل"(٦١) وهنا تبدو المفارقة بفعل القراءة ما بين الخيال وبين حل الرموز. وما دام الإدراك مهما كان لا يمكن ان يحيط بمستويات العمل الجمالي كلها، اذن نستطيع معرفة السبب في اننا لا نستطيع ان نفهم فهماً نهائياً النص المعروض علينا.

(*) راجع عباس عبد جاسم، مشكال التأويل العربي الاسلامي، مجلة الموقف الثقافي العدد (٢٢)، السنة الرابعة، (بغداد: دار الشؤون الثقافية، ١٩٩٩)، ص٣٣ وما بعدها.

(*) راجع كتاب – المعنى الادبي من الظاهراتية الى التفكيكية، مصدر٥٩.



ان الذاكرة والخيال والادراك كلها تاسيسات معرفية موجهة لدراسة الصورة وهي تاسيس لانشاء صور جديدة عبر فعل القراءة، فبالقراءة تثبت مديات النص الى حد ما، استناداً الى فاعلية النص وفاعلية القراءة. لذا لا يعود الحديث عن قصد المؤلف او قصد القارئ مهمين بقدر وجود نص أصيل وقارىء "يتعامل القارىء مع النص الادبي على اساس ان القراءة تجربة تفتح النص امام التفسير.. انه حوار ديالكتيكي بين القارىء والنص، بين الأسئلة التي يثيرها القارىء والاجوبة التي يقدمها النص وبين الاجابات التي لا يقدمها النص والأسئلة التي يثيرها المؤلف الجديد للنص وهو القارئ في محاولة كتابة نص جديد"(٦٢). تعود الى القرن التاسع عشر عندما انشغل العالم بالاكتشافات في حقل العلوم، وارتقاء المنطق المعياري العلمي، الى مديات تهمش الاخطاء الى حد بعيد، فارادت العلوم الانسانية وفي الميدان الجمالي تحديداً ان تصل الى دقة العلوم. حيث اعتبرت الطريقة المثلى في ذلك هو دراسة سياق العمل الفني من حيث ظروفه والتاثير المتبادل بين العمل الفني والمجتمع وظروف مبدع العمل النفسية والاجتماعية والبيئية. كل هذا يستطيع ان يمد العمل الفني بتفسير دقيق قد ينافس العلم في دقته. والحقيقة ان النظرية المنشيئة المستندة على فكرة السياق "من اقوى افكار القرن التاسع عشر تاصلاً واعظمها تاثيراً والمقصود بها هو ان الشيء لا يمكن ان يفهم منعزلاً وانما يفهم فقط بدراسة اسبابه ونتائجه وعلاقاته المتبادلة.. والواقع ان القرن التاسع عشر كان ذا اتجاه تاريخي، وكثير من مفكريه وعلمائه البارزين كانوا يدرسون وقائع ابحاثهم بالطريقة المنشئية (genejically) اي من خلال اصولها"(٦٣).

ان النظرية المنشئية كنظرية في التفسير، وجدت تجلياتها في النقد السايكولوجي والماركسي والاجتماعي، واذا ما اعتمدنا هذه المدرسة كمدخل لنظرية في التأويل لوجدنا إن هذه النظريات تناقش كل شيء في العمل الفني الا ابعاده الجمالية، وبالتالي فان نظرية في التأويل لا تضع لنفسها هدفاً جمالياً وخاصة اذا كان النص المؤول نصاً جمالياً فانما هي نظرية تحكم على نفسها بالفشل.

اما النقطة الثالثة والمتعلقة بـ (آليات التلقي) فهي اكثر الافكار حداثة عن النقطتين السابقتين، ولنرى ما يقوله (آرت بيرمان) عنه:

> "ابرز معطيات النظرية هو ان كل من المعنى والبناء في العمل الادبي ينتجان عن التفاعل مع نص القارئ الذي يجيء الى العمل بتوقعات مستمدة من انه قد تعلم وظائف واهداف وعمليات الادب بالاضافة الى عدد من الميول والمعتقدات التي يشترك فيها مع الاعضاء الاخرين في



المجتمع. المعنى والبناء اذن ليسا خصائص مقتصرة على النص، خصائص يقوم القارئ باكتشافها فالقارئ هو الى حد ما المبدع المشارك، لا للنص نفسه، بل لمعناه واهميته وقيمته".[٦٤]

والملاحظ هنا في هذا الاستلال ان فيه من المنشئية ومن القصدية شيء آخر،ولكن الجديد هو ان القارئ طرف جديد في ابداع النص عبر الافق الذي يسيطر عليه في القراءة،الا وهو افق التوقع،اي ماذا يتوقع القارئ من النص ؟ وهذه البديهيات ليست لبوس النظرية،وتصاعد حولها اكبر ما يمكن من الصخب،وكل ما جاء فيها من مفاهيم "تجسيد" القارئ في تعامله مع النص، ومفهوم (غادامير) للافق، وملىء القارئ لثغرات النص، وعلاقات الحضور والغياب الى نظرية التفكيك التي انطلقت من ستراتيجية القراءة.

ان اقطاب التلقي ومنهم (ولفجانج اسر) الذين يؤكدون على حرية القارئ في تفسير النص، وان التلقي مسالة ذاتية الى حد بعيد، ولكن بشروط " فالقراءة عنده ايضاً نشاط ديالكتيكي بين النص والقارىء، نشاط يعتمد على التفاعل المتبادل بل ان محاولات اثبات قدرة القارىء في التاثير بالنص تنتهي عادة الى تاكيد قوة قدرة النص ورجاحة كفة تاثيره على القارئ وليس العكس"[٦٥].

من هنا يتبين ان النص هو المهيمن والقراءة والتفسير والتأويل لا يجب ان تجري بلا ضابط. وان فاعلية القراءة منذ اقدم الازمان هي التي تملئ فراغات النص مهما تعددت تسميتها في النظريات المعاصرة، وقيمة اي نص قطعاً بتداوله وقراءته، والنص غير المتداول الذي لا يخضع لعملية القراءة هو نص غير موجود.

نخلص من هذا ان نظرية للتأويل لابد ان تبنى على معرفة واسعة بالنص، قد تتعالى عليه ايضا، واي قراءة اقل من مستوى النص فهي قراءة غير فاعلة وبالتالي لا نستطيع استجلاء النص وفهمه وتأويله.

ان نظرية تأويلية فاعلة لابد وان توجه للنص اساساً مستمدين من (كانت) والموقف الاستطيقي الموجه للعمل الابداعي لذاته آفاقنا التأويلية ذات المرجعيات التي لا تجعل القراءة والفهم والتفسير افعالاً كيفية.



هوامش الفصل الاول

١- نصر حامد ابو زيد، اشكاليات القراءة واليات التأويل، (الدار البيضاء: المركز الثقافي العربي، ط ٦، ٢٠٠١)، ص١٣.

٢- باربارا هرنشتاين سميث "اخلاق التأويل"، ت. هادي الطائي، مجلة الثقافة الاجنبية، العدد الثالث، السنة الثانية عشرة (بغداد: دار الشؤون الثقافية)، ١٩٩٢، ص٢٦.

٣- بول ريكور، "النص والتأويل"، ت. منصف عبد الحق، مجلة العرب والفكر العالمي، (بيروت: مركز الانماء العربي، ١٩٨٨)، العدد (٣) صيف ١٩٨٨، ص٣٧.

٤- صلاح فضل، نظرية البنائية في النقد الادبي، (بغداد: دار الشؤون الثقافية، ١٩٨٧)، ص٣٧.

٥- مصدر سابق ،٣، ص٣٨.

٦- المصدر السابق، ص٣٨.

٧- بول ريكور، من النص الى الفعل، ترجمة محمد برادة – حسان بورقية، (القاهرة: عين للدراسات والبحوث الانسانية والاجتماعية، ط١، ٢٠٠١)، ص٨٥.

٨- بدر شاكر السياب، المجموعة الكاملة، ديوان انشودة المطر، قصيدة "النهر والموت"، (بيروت: دار العودة، ١٩٨٩)، ص٤٥٣.

٩- مصدر سابق ،٧ ، ص٣٩.

١٠- بول وارن، السينما بين الوهم والحقيقة، ت: علي الشوباشي، (القاهرة: الهيئة المصرية العامة لكتابة، ١٩٧٢)، ص٤٩.

١١- ميجان روبلي وسعيد اليازجي، دليل الناقد الادبي، ط٢، (الدار البيضاء: المركز الثقافي العربي، ١٩٩٩)، ص١٧٢.

١٢- س. رافيندران، البنيوية والتفكيك، ت. خالد محمد (بغداد: دار الشؤون الثقافية العامة، ٢٠٠١)، ص٢٧.

١٣- عدنان بن ذريل، النص والاسلوبية، (دمشق: اتحاد الكتاب العرب، ٢٠٠٠)، ص١٥.

١٤- المصدر السابق، ص١٦.



١٥- المصدر السابق، ص١٨.

١٦- بشرى موسى صالح، نظرية التلقي، (بغداد: دار الشؤون الثقافية العامة، ١٩٩٩)، ص٢٧.

١٧- ٣، ص٤٤.

١٨- المصدر السابق، ص٣٦.

١٩- ١، ص٢٤.

٢٠- ٣، ص٤١.

٢١- ياسر احمد توفيق التكريتي، تأويل النص الادبي في الخطاب الدرامي التلفزيوني، رسالة ماجستير غير منشورة، (بغداد: كلية الفنون الجميلة، ٢٠٠١) ص٢٢، نقلاً عن سعد توفيق، الجمالية، (بيروت: المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر، ١٩٩٢)، ص١٢٠.

٢٢- مصدر سابق ،١ ، ص٢٢.

٢٣- المصدر السابق، ص٢٣.

٢٤- مصدر سابق ،١، ص٢٦.

٢٥- مصدر سابق ،١١، ص٤٩.

٢٦- ارسطو، فن الشعر، ت. وتقديم وتعليق ابراهيم حمودة، (القاهرة: مكتبة الانجلو المصرية، ١٩٨٢)، ص١١٤.

٢٧- مصدر سابق ،١١، ص٤٩.

٢٨- جيروم ستولنتيز، النقد الفني، ت. فؤاد زكريا، ط٢، (القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٨١)، ص٦٩٤.

٢٩- مصدر سابق ،١، ص٢٩.

٣٠- هانز جورج غادامير، فن الخطابة وتأويل النص ونقد الايديولوجية، ت مطاع صفدي، مجلة العرب والفكر العلمي، العدد (٣) صيف ١٩٨٨، (بيروت: مركز الانماء القومي)، ص٥.

٣١- هانز جورج غادامير، اللغة كوسيط للتجربة التأويلية، ت. مطاع صفدي، مجلة العرب والفكر العلمي، العدد (٣) صيف ١٩٨٨، (بيروت: مركز الانماء القومي)، ص٢٠.

٣٢- مصدر سابق ،٢٨، ص٤٥.



٣٣- مصدر سابق ،١ ، ص٣٨.

٣٤- مصدر سابق ،١، ص٣٩.

٣٥- مصدر سابق ،٣٠، ص ص١٦-١٧.

٣٦- مطاع صفدي، التداولي "التواصلي"، مجلة الفكر العربي المعاصر، العدد (٤٦)، (بيروت: مركز الانماء القومي، ١٩٨٧)، ص٧.

٣٧- المصدر السابق، ص٧.

٣٨- المصدر السابق، ص٦.

٣٩- المصدر السابق، ص٨.

٤٠- مصدر سابق، ص١٢.

٤١- المصدر السابق، ص٣٨.

٤٢- مصدر سابق ،١، ص٣٩.

٤٣- مصدر سابق، ٣، ص٤٠.

٤٤- مصدر سابق، ١، ص٤٥.

٤٥- المصدر السابق، ص٤٠.

٤٦- امبرتو ايكو، القارئ في الحكاية، ت انطوان ابو زيد، ط١، (بيروت: المركز الثقافي العربي، ١٩٩٦)، ص٧.

٤٧- المصدر السابق، ص٤٧.

٤٨- امبرتو ايكو، التأويل بين السيميائيات والتفكيكية، ت سعيد بنكراد، ط١، (بيروت: المركز الثقافي العربي، ٢٠٠٠)، ص ص٧٧-٧٨.

٤٩- مجموعة باحثين، في اصول الخطاب النقدي الجديد، ترجمة وتقديم احمد المديني، ط٢، (بغداد: دار الشؤون الثقافية، ١٩٨٩)، ص١٠٣.

٥٠- المصدر السابق، ص٨٦.

٥١- المصدر السابق ص ص٨٧-٨٨.

٥٢- المصدر السابق، ص٨٩.



٥٣- المصدر السابق، ص٨٩.

٥٤- مصدر سابق،٣ ، ص٥١.

٥٥- مصدر سابق ،٤٨، ص١١.

٥٦- المصدر السابق، ص ص١١-١٢.

٥٧- علي زوين، منهج البحث اللغوي بين التراث وعلم اللغة الحديث، (بغداد: دار الشؤون الثقافية، ١٩٨٩)، ص١٦٥.

٥٨- عباس عبد جاسم، مشكال التأويل العربي الاسلامي، مجلة الموقف الثقافي، العدد (٢٢) السنة الرابعة، (بغداد: دار الشؤون الثقافية، ١٩٩٩)، ص٣٣.

٥٩- وليم راي، المعنى الادبي من الظاهراتية الى التفكيكية، ت يوئيل يوسف عزيز، (بغداد: دار المامون، ١٩٨٣)، ص١٧.

٦٠- مصدر سابق ،٢٨، ص٢٨٩.

٦١- مصدر سابق ،٢، ص٢٩.

٦٢- عبد العزيز حمودة، المرايا المحدبة من البنيوية الى التفكيك، (الكويت: سلسلة عالم المعرفة، ١٩٨٨)، ص٣٢٢-٣٢٣.

٦٣- مصدر سابق ،٢٨، ص٦٨١.

٦٤- مصدر سابق ،٦٢، ص ص٣٢٢-٣٢٣.

٦٥- مصدر سابق ،٥٨، ص٣٣.

الفصل الثاني

التأويل وانفتاح النص في المسرح والسينما

ان المتاهات التي يثيرها المعنى أو الصورة الذهنية الدالة كثيرة لدرجة ان هذه المتاهات كلما وجدت منفذا للخروج والشيوع، دخلت في متاهات جديدة، فعندما نتكلم عن المدلول ومدياته مثلا "باعتباره ما تدل عليه الدالة أو مفهوما أو فكرة أو صورة عقلية"[1]، فأننا في حقيقة الامر نتكلم عن الدلالة كونها اتفاق اصطلاحي بين



مرسل ومتلقٍ، اتفقا على سياق ونسق ومرجع لهذه الدلالة، وعلى الرغم من ان الدلالة علم، لكن مشكلتها "هي ان المعاني لا تبدو مستقرة بل انها تعتمد على المتكلمين والسامعين والسياق"[٢]. فالفلم السينمائي له نسق معين أي "بنية أو سلسلة من البنى الصغيرة التي تشكل مجموع البنية التي تشكل النسق"[٣].

وهذه البنى الصغيرة التي هي نسق الفلم ككل لا تاتي اعتباطاً وانما ضمن سياق معين، وهذه البنية أو النسق الفلميان غير قابلين للفرز أو العزل، فعندما نتحدث عن فلم سينمائي، انما يتقدم مباشرة للذهن لغة الوسيط التعبيري مجتمعة، اننا لا نتحدث عن تصوير لوحده أو مونتاج لوحده، وهكذا في كل عناصر الوسيط، قد نتحدث عن هيمنة عنصر وانسحاب عناصر اخرى، كأن يهيمن المونتاج لكن الشريط

الصوتي ليس مهملا ولكنه قد يكون متنحيا لاسباب جمالية، الا اذا ساد عنصر ما مع اهمال لبقية العناصر فانه خلل في النسق العام للفلم، وبالتالي فهذا فشل على نحو معين في قدرة الفلم الفنية والجمالية. وتتعلق الدلالة بهذا الفهم للنسق الفلمي قطعاً، واذا كان الحال هكذا أي اننا نعمل ضمن النسق الفلمي النموذجي فنحن نتكلم عن لغة الوسيط التعبيري للفلم بأجلى صورها، أي انتقالنا من الاستخدام السطحي المباشر للغة الوسيط في علاقتها بالمعنى باتجاه الاستخدام الايحائي والبلاغي المبدع للغة، مما يجعل النص الفلمي قادرا على الاشتغال بأكثر من دلالة ووضع المدلول بعيدا عن الدال، واللعب بالعلامات، وهذا ما يحتاج متلقيا نبيها ومتنبها الى خفايا لغة الوسيط التعبيري.

ان التأويل لا يمكن ان يجري تجاه نصوص سطحية مبتذلة تسلم نفسها للمتلقي بلا عناء، بل ان التأويل يجري تجاه النصوص الحافلة ببلاغة اساليب الوسيط التعبيري، بعيدة عن المعاني المستهلكة والدلالات الواضحة التي لا يحتاج المتلقي الى جهد لفك شفرتها، ومن الطبيعي ان تكون الدلالة العميقة للنص الفلمي هي تلك الدلالة "التي تفاجئ المتلقي بغرابتها وندرتها –دون غموض متعمد– والتي تتطلب جهدا واعمالا للعقل"[٤].

وبهذا فان البحث وهو يناقش اشكالات تأويلية لنص مسرحي في تحولاته الى فلم سينمائي يحتم بان ينطلق من ان التأويل وهو ينصب على النصوص المتّفردة، لابد وان تكون هذه النصوص منفتحة على سلسلة



تأويلية لا تنضب. والنص المفتوح هو ذلك النص المفاجئ للقارئ بدلالاته الفريدة، فاذا كان "النص بنية دلالية تنتجها ذات فردية أو جماعية ضمن بنية نصية منتجة، وفي اطار بنيات ثقافية واجتماعية محددة"(٥).

فهذا يعني انه نتاج عملية ابداعية تشتغل على النص ككيان حيوي متكامل تستهدف انتاج نص ودلالة يسبحان في فضاء ثقافي واجتماعي محدد.

فالنص عبارة عن نصوص متعددة تبنى داخل النص الكامل، فهنالك البنية الدلالية، بمعنى ان النص يستوعب دالا ومدلولا في نهاية الامر، وهنالك بنية نصية من حيث ان النص عبارة عن مجموع من البنيات الداخلية تتوحد في النص الاكبر الذي هو النص قيد الاجراء. لو اخذنا "الملك لير" لوجدنا انها تتظافر على نصوص داخلية كثيرة، فهنالك (لير) و(ابنته الوفية) و(بناته العاقات) و(البهلول).

المتمردون" و"البحار الميت" و"الطبيب" و"القس" و"شعب الاوديسة" و"الاسطول" وهكذا تقوم هذه النصوص الفرعية باعلاء النص الاصلي وتشيده بطريقتين، اما ان تعتبر كغرسة للمغزى النهائي أو ان تتعارض هذه النصوص فيما بينها لتأكيد المحصلة النهائية للمغزى.

واذا تجاوزنا البنية الدلالية والبنيه النصية فلابد اننا سنجابه البنيه الثقافية والاجتماعية والتي انتج النص لها ومنها ومن خلالها، صحيح ان النص كيان منتهي يسبق العصر الحاضر، بمعنى انه انتج واصبح ماضياً، الا ان هنالك استشراف الثوابت المادية في حياة الانسان والمجتمع وفي العصر والبيئة والمرجعيات لدى منتج النص، مثل فكرة الموت والحياة والحب الكراهية والنفاق ومعنى الوجود الانساني ككل(*).

ان بنية النص الداخلي (بنية دلالية وبنية نصية) وبنية النص الخارجي (بنية اجتماعية وثقافية) وعلاقتهما الجدلية تجعلنا "امام انفتاح النص وديناميه تفاعله مع نصوص وبنيات اخرى ثقافية واجتماعية غير التي انتجت فيها"(٦). بمعنى ان النص سيبقى في علاقات تناصية

(*) راجع سعد يقطين، انفتاح النص الروائي- مصدر سابق، صص ٣٢- ٣٦.

متعددة في الماضي والحاضر والمستقبل، لهذا السبب تبقى مسرحيات شكسبير نصا مفتوحا ويبقى فلم "المواطن كين" نصاً مفتوحاً. بمعنى انه نص لكل العصور. فالدلالة فيه ليست احادية سواء عبر مقاصد مبدع النص او عند تلقيه من متلقي مبدع متفاعل، صحيح ان الذات المنتجة انهت التكوين الدلالي بانتهاء انتاج النص، ولكن الذات المتلقية تبقى في عملية انتاج دلالي مستمرة كلما تفاعلت مع البنية الدلالية الاولى، وهي تضيف الى البنية الدلالية الاصلية سواء بالتبني أو المعارضة أو الاضافة من خلال مرجعية القارئ. ولهذا السبب نحن نثني على مخرج معين في تأويلاته لنص مسرحي بقولنا ان قراءته للنص قراءة مثقفة أو منتجة.

ان النص المفتوح رغم كونه انتج في سياق زماني ومكاني محدد الا انه قادر على التعالي عليه من خلال تعدي حدوده الواضحة باستشراف ابعاد اكبر من سياقه، وبهذا المعنى سيكون اكبر من كونه انعكاسا للواقع أو من ان يكون وثيقة لذلك العصر.

ويستمد النص انفتاحه من خلال البعد الداخلي لبناء النص والبعد الخارجي له كما وضحته الباحثة من قبل. واذا كانت الدلالة هي اساس انفتاح النص. فان الدلالة نفسها ووظائفها اصبحت الشغل الشاغل لكل المهتمين في حقل الدراسات الانسانية، فعندما ندل على شيء ما، انما ندل على الفكرة أو المضمون العقلي لهذا الدال، ودراسة النص وانفتاحه في النصوص انما يعني انفتاح النص دلالياً ومن ثم انفتاحه على التأويل.

٢-١- التأويل وانفتاح النص:

قلنا ان الدلالة هي التي تفتح النص، والدلالة لا تاتي في النص الا من استثمار فنون المجاز على سبيل المثال: الرمز، والاستعارة، والكناية.. الخ. وكل المجاز عبارة عن انزياح عن لغة المعيار، "الصور البلاغية أو بالاحرى الصيغ المجازية يمكن ان ترتد غالبا الى فئتين كبيرتين: الاستعارة والمجاز المرسل. فالاستعارة صورة ننقل بواسطتها الدلالة الخاصة بكلمة الى دلالة اخرى قد لا تناسبها الا بوجه شبه موجود في الذهن"[٧] فالمخرج يقطع من وجه البطل في لقطة قريبة، الى صورة عامة، الى قاطرة تتحرك فيها عشرات العتلات، دلالة على انشغال الذهن مثلاً، ان صورة القاطرة ليست هي بالتمام

مقياساً لانشغال الذهن، انها انحراف عن لغة المعيار ولكنها في الوقت نفسه تنهض كمعادل موضوعي للانشغال.

ان الفن الحديث كله قد طرح مهاما جديدة على التأويل ونظرياته نظرا لعدم توافق التفسير التقليدي له والذي اعتمدته النصوص الكلاسيكية في الماضي، لقد طرأت تطورات كبيرة في ميدان الادب والفن، وتطور التقنيات والاساليب، حكمت بخلق علم تأويل جديد يأخذ على عاتقه الاحاطة بجوانب النص الكلاسيكي من جهة، وبالتطورات التي اكتسبها الفن بفعل الحياة من جهة اخرى وكذلك المهمات التي تطرحها النصوص المفتوحة والتي يجب البحث فيها عن المعنى وراء الظاهري، أي البحث في النص العميق والغاطس.

ان النص لاول وهلة كياناً كاملاً مغلقاً، ويدخل المؤول هذا النص وهومتسلح باسلحته المرجعية من لغة ونقد وتحليل وشرح وتفسير، وايضا معرفة بشفرة النص وعلاماته، ولقد عرضت (جوليا كرستيفا) "ان نسمي التحليل النصي... وليس التحليل العلاماتي (Semanalyse) وكان هذا ضروريا لتميز تحليل "النص"... وليس التحليل العلاماتي مجرد منهج تصنيف بسيط، وهو اذ يهتم بتصفية النصوص: موضوعه جدليا هو التقاطع بين خلقة النص وتخلقّه"[٨].

وبذا فالتأويل هو مراقبة خلقة النص (شكله، اسلوبه... الخ) وتخلقه (استقباله، تفسيره، تأويله) وعند (بارت) فان التفسير والتأويل يصنعان نصاً جديداً. واذا كان صحيحا ما يقوله (ميخاروفسكي) من "ان الوظيفة الجمالية تحّول كل ما تمسك به الى علامة"[٩]، فان العلاقة

التي تربط الفن بالواقع من جهة والفن في الحقل السيميائي من جهة اخرى، تجعل من الفنون الجميلة والادب حقلا علاميا واضحا من خلال ايقنة الشخصيات والزمان والمكان... الخ. هذه الايقنة في النص تجد امتدادها في تجربة القارئ الذي يجد في تحقق النصوص (دراما، رواية، فلم) امكانات لا تستنفد، لان هذا التحقق في الزمان والمكان المحددين وفي الزمان والمكان المطلقين في ذات الوقت يخضع للظروف الاجتماعية والثقافية



والادبية والسيكولوجية المتعددة والمتغايرة، مما لا يصمد امامه الا نصاً مفتوحاً كي تكتسب علامات هذا النص المعني قدرتها على الايحاء والتأويل المستمرين.

ان العلامية الهائلة الموجودة في الفن والادب لابد وان تجعلها نصوصاً قابلة للتأويل، وتتدرج هذه العلامية من الادنى الى الاعلى، فالرسم مثلا محدود العلامات والنص المسرحي كأدب اكثر قليلا والعرض المسرحي اكثر، كذلك تتدرج هذه العلامية من السيناريو حتى العرض السينمائي ولكن كل الفن والادب العظيمين ينفتحان الى مديات كبرى لغنى العلامات التي فيهما، ان لوحة لـ (فائق حسن) "الفدائي" مثلاً رغم محدودية علاماتها المتمثلة بكوفية عربية ملقاة على اسلاك شائكة، لكنها تعد نصاً مفتوحاً من خلال التعامل مع الوسيط التعبيري للرسم، سطح اللوحة، والخط، واللون، وتقنيات الرسم في البعد الفراغي للوحة، والمنظور وضربة الفرشاة، ومزج اللون الخ..، وكذلك في نص لـ (ستاندال) "الاحمر والاسود" من خلال الشخصيات كعلامة والمكان والزمان واللغة "المنبع الدافق ابداً، لرواية "الاحمر والاسود"، ليس في ان كل قراءة له تكشف جديدً، بل لان كل اكتشاف يؤدي الى ابعد. يمكنني مثلاً، ان اروي القصة، انطلاقاً من خطاب جوليان في القضاة، او من وجهة صراع الطبقات، أو المعارك، او السقوط او آخر انتصار لمتمرد في العشرين، ويمكنني تفسيره على انه صدى لقضية واعية صوتها آت من اللاوعي. هل هي رواية سياسية ؟ طبعاً، رواية تحليل نفساني ؟ اكيداً. رواية مأساوية وما ورائيه ؟. يقيناً. وليس فقط ان كل واحد من هذه الوجوه ليس للفن الآخر بل كل واحد يؤدي الى الآخر، ويبرره او يمهد له. ذلك ان الكتاب الخالد، كالسيرة الخالدة، لا الى انتقاص"(١٠).

فالعلامة هنا هي كل هذا وكذلك الشخصيات والمكان والزمان واللغة.. الخ، كعلامات صغرى في العلامة الاكبر التي هي الرواية.

اما في السينما فان العلامات تنفتح لابعد المديات لان الحياة تنهض في الفلم متجسدة بكل ما يظهر على الشاشة فاتحة التأويل على مصراعيه.



ان الارسال الذي تقوم به اللوحة والنص المسرحي والفلم السينمائي على سبيل المثال ينطلق من الوضع السيميائي المتميز لهذه الفنون، اذ ان علامات النص مهما اضيئت لنا عبر عشرات القراءات لنصوص (ابسن) أو (بريخت) ؟ أو الافلام السينمائية مثل "البرتقالة الميكانيكية" للمخرج (ستانلي كوبريك) ؟ أو "امريكا..امريكا" للمخرج (ايليا كازان) فانها قد تعود بثياب جديدة. ان (شكسبير) قد يعود ليس بأعادة المسرحية نفسها التي كتبها والتي اسماها "الملك لير" ولكن بطريقة اخرى خاضعة لقراءة جديدة، لتأويل جديد، لا تعاد بشكل خطي ولكن بطريقة مباغتة، مفاجئة، والذي يجعلنا نقبل بهذه الاعادة قولنا: "نعم.. اننا نرى في هذه المسرحية، شيء لم ننتبه له سابقاً، أو ان انتباهتنا له غير هذا الانتباه، والسبب هو غنى علامات النص". وعلى راي (رولان بارت): "ان معنى عمل ادبي (أو نصاً) لا يمكن ان يكون وحيداً. فالمؤلف لا ينشئ ابدا الا افتراضات معنى، أو اشكالاً، يعود فيملأها العالم"[١١]. والعالم هنا على نفس قياس (امبرتوايكو) هو "القارئ في الحكاية" وهو احد عنوانات كتبه الهامة في التأويل، وحقيقة الامر ان الباحثة اذ تختار نصوصا مسرحية واخرى فلمية فانما تختار بنيات سردية اساساً، منطلقة من اعتبار ان البنى الحكائية تضع بيد الباحث امكانات فاعلة للتأويل ولان النصوص الحكائية نصوصا تضع قارئها في قلب الحدث، فالقارئ يتماهى مع الشخصيات ومع الامكنة والازمنة والحبكة وحتى لغة الشخصيات كلها أو احدها، والقارئ المقصود هنا هو القارئ المعاضد للحكاية على حد تعبير (ايكو) مرة اخرى في العنوان الفرعي لكتابه "القارئ في الحكاية – التعاضد التأويلي في النصوص الحكائية".

لقد استندت ابحاث التأويل على العلامة منذ (بيرس) الذي حلل العلامة في ثلاثة مستويات مختلفة من حيث علاقة العلامة مع ذاتها ومع موضوعها وبالعلاقة مع المؤول لها "وبعبارة اخرى بالعلاقة مع العلامة او مجال العلامات الذي يضع القارئ او المستمع فيه الممثل لكي يمكن لهذا الاخير ان يحيل على الموضوع.

"والجدول التالي يوضح لنا التحليل البيرسي، ويمّكن من التمييز بين تسعة انماط من العلامات الفرعية (Les Sous-Singes):

	1	2	3
م١(R)	علامة وصفية	علامة فردية	علامة عرفية



رمز	**قرينة**	ايقونة	م٢(O)
برهان	علامة ثنائية	فدليل (ريم)	(٣)

حيث م١ = الممثل او المشار اليه R = refrent

م٢ = الموضوع O = object

٣ = المؤول ١ I = Iam "[١٢]

فالمشار اليه اما ان يكون وصفاً للشيء مثل شجاع = اسد = صورة نفسية للشيء او رجل علامة فردية لكل الرجال او علامة عرفية مثل ذكر.

اما الموضوع فهذا اما ان يكون ايقونة = صورة الشيء او قرينة للموضوع فكل عنف نضع مقابله دم او نرمز للثورة باللون الاحمر، والمؤول اما ان يتعامل مع المفهوم الوحيد للمدلول (فدليل Rheme) او يتعامل مع علامة ثنائية (دال ومدلول) واما ان يبرهن على ما يؤوله وبعبارة اخرى فان (بيرس) قد صنف العلامات الى ايقونة وقرينة ورمز وهذا يتوافق مع ادراك الانسان البديهي يكون العلامة والدلالة "مادة محسوسة ترتبط صورتها المعنوية في ادراكنا بصورة مثير آخر تنحصر مهمته في الايحاء تهيئاً للاتصال"[١٣] وهذا يتوافق مع الادراك بان الدال له ضروب مختلفة. وحدود هذا التصنيف الثلاثي قابلة للاقتراح حسب السياق الذي توجد فيه العلامة.

٢-٢- التأويل بين اللغة والمفهوم:

ان في النصوص، لكل علامة، ما يقابلها، او نقوم نحن بتأويل ما يقابل العلامة اذا كانت غير موجودة. ففي القران الكريم عندما

يخاطب الله جل جلاله موسى (عليه السلام) بقوله: "وما تلك بيمينك يا موسى"[١٤] فعلامة اليمين تدل على اليد اليمين، فالعلامة تدل عليها بموضوع، ولكن عندما يوجس موسى (ع) خيفة من يده البيضاء عندها يخاطبه جل جلاله "واضمم يدك الى جناحك تخرج بيضاء من غير سوءٍ اية اخرى"[١٥]، التأويل هنا ليس لعلامة البياض المعروفة ولكن قد تكون بيضاء بمعنى سليمة، او بمعنى ان هذه اليد ستكون ذات شأن أو مباركة، وهنا تتبين لنا قيمة الدلالة، فكلمة "يمينك" و"بيضاء" تأتي قيمتها كونها تنتمي لنظام لغوي معين، وكذلك تنتمي الى



حقل تأويلي معين، فالتأويل جاء هنا مما يحيط بالكلمة، فدلالة يمين واضحة اشارة لليد ومن ثم فان الشخص الذي يلقي اليمين دلالة على القسم مستعملا يده اليمنى، وهنا بقينا في حقل اليد وما زلنا، ولكن بيضاء تدل على اللون، والشرف الناصع الذي لم يلوثه شيء وعلى المباركة والقرب من السماء الخ، هنا نستطيع القول ان في كلمة "يمين" حددتنا اللغة وفي حقل "بيضاء" حددنا التأويل، وليس اللغة. لنتصور اننا ازاء نص تعددت فيه دلالات الألفاظ أو الصور أو الافكار المتولدة عنه، والتساؤل هنا كم نستطيع ان نتدخل تأويليا في اللحظة الزمنية التي نحن فيها ؟ اننا نتدخل بحسب ما يتوافر فيه زمن انتاجنا للنص الجديد المؤول، وهكذا في كل مرة نقوم في التأويل عبر الزمن.

يقول (دي مان) في رده على جماعة النقد الجديد: "ان النقد الجديد لا يفهم تماما طبيعة الدائرة النصية الهرمنيوطيقيه باعتبارها عملية مستمرة من التفسير تحدث في الزمنIn Time"[١٦] واذا اردنا ان نبتعد عما يمثله (دي مان) من اتجاهات تفكيكية فان الاستلال اعلاه يريد اطلاق يد القارئ في تفسير النص الى ابعد الحدود، باعتبار عدم التقيد بتفسير أوحد ونهائي لنص ما، وهي نفس فكرة (هيدغر) عن النص والمفسر، والحوار اللانهائي بينهما من حيث ان "عملية الفهم عملية زمانية مؤقتة يمكن ان تحدث داخل التاريخ لكن ذلك التاريخ يراوغ الاحكام الكليةTotalization بصفة مستمرة"[١٧] وهنا تأكيد على ان فهم النص يستدعي الخروج من دائرة التاريخ والزمان.

إن علم التأويل الهيرومنيوطيقي يقودنا الى مناقشة غاية في الجدية هي: اية نصوص نصّب عليها جهدنا التأويلي ؟ وما موقفنا التاريخي منها ؟

"وعندما تكون المسألة هي ماذا يمكن ان يقول لنا نص قد اصبح اما غريبا عنا من الوجهة التاريخية، او اصبح بعيد المأخذ،

نظرا لما يتضمنه من صحة فائقة على الزمن Supratemporal ماذا يمكن ان يقول لنا هذا النص حقا في موقف تاريخي محدد، فيكون مما يستحق العناء ان ننتج تفسيرات خاصة دخل عليها التحسين بحيث ارتفعت

الى مرتبة الفن، وهكذا يستند التأويل الى الاهمية البارزة للنصوص القيمة والتي تستمر في التاثير على امتداد التاريخ"[١٨].

ان النص المفتوح ياخذ في هذا البحث مرتبة النص ذي القيمة والتي تستمر في التاثير على امتداد التاريخ، فالنص المفتوح يتجاوز حدود التخصصات التي يبدو انه معني بها، وهذا كله ياتي عبر تأويل هذا النص بما يمتلكه من قيمة هائلة. وانطلاقا من ارسطو في تعقيبه على فكرة الخير عند افلاطون. اعترض ارسطو على ان معرفة الخير لا تستطيع ان تدفع الى فعل الخير وحدها ما لم تكن هناك طريقة عملية لتطبيقه، فقد قام (غادامير) بتحديد الامتداد العملي الممكن للفهم عبر مفهوم قديم للتأويل هو التطبيق "اذ يتحدث مقتفيا في ذلك اثار تقليد للتأويل اللاهوتي هو "التطبيق application" حين يتعلق الامر بفهم ناجح لنص ما"[١٩]. لذلك يمكن ان نضيف ان النص المفتوح هو ذلك النص الذي نستفيد منه خبرة عملية – أي تطبيقية تنعكس على حياتنا نفسها، فالتراجيديا مثلا في اعلى لحظات تلقيها انما تقوم بتطهير

النفوس مما علق بها، والفن عموما انما هو محاولة البشرية لاستبصار الحقيقة كاملة من مجرد مفاهيم ذهنية الى مجالات تطبيقية واضحة. وتأويل الفلم السينمائي، انما يخدم بشكل واضح معرفتنا العملية للحياة في الفلم في ارقى تجلياتها التي بلا هذا التطبيق التأويلي تبدو الحياة عابرة ليست حرية بالتوقف عندها.

٢-٣- التأويل وانفتاح النص المسرحي:

ربما يبدو الحديث عن كتاب "ما الذي يحدث في هاملت" للكاتب (جون دوفر ولسون) نموذجاً متساميا في اصرار كاتب على ملاحقة نص مسرحي من عام ١٩١٧حتى عام ١٩٣٩انطلاقا من مقال قرأه في مجلة، اثار مخيلته، وكان المقال كما يقول المؤلف في رسالة ارسلها لكاتب المقال: "هذا العدد.. استهل بمقال لك قد يزعزع عقل أي انسان، مقال عنوانه ينذر بالخطر: "هلوسة هاملت" وفيه قمت بهجوم على التأويل التقليدي للمسرحية، يتميز بالجرأة..."[٢٠]. فما الذي فعله

الكاتب (جون دوفر ولسون) ؟ انه لاحق تأويلات كاتب المقال، بتأويلات اخرى استقاها من الاتي:

١- النص الشكسبيري نفسه بمختلف طبعاته.



١ـ دراسة ثقافة شكسبير في زمن كتابة مسرحية هاملت على نحو من دراسته لما يعرفه المجتمع الاليزابيثي عن الاشباح والارواح آنذاك.

٢- دراسة كل التعبيرات الملتبسة في زمن شكسبير واستخداماتها اللغوية والدلالية.

٣- دراسة اهم ما كتب عن شكسبير من وجهة نظر مؤلف "ما الذي يحدث في هاملت".

٤- اطلاعه العميق على اسرار الفن المسرحي ادبا وعرضاً وتاريخاً.

والتساؤل هنا هل يمكن لعمل يستغرق اثنين وعشرين عاما من جهد بشري جاد، موجه نحو عمل درامي مكتوب، ان ينغمر في عبثية توثيقية ازاء نص غير متميز ؟ والجواب: هو مراجعة ما كتبه مؤلف "ما الذي يحدث في هاملت" والافاق الرحبة التي اكتشفها في النص عبر التداخل ما بين التفسير والفهم والتطبيق لهذا النص الذي استلزم كل هذا الجهد التأويلي الذي لم ينصب على فكرة المسرحية فقط ولا على اشكاليات شخصية "هاملت" ولا الشخصيات الاخرى ولا على

الزمان والمكان، وانما انصب الجهد التأويلي على كل علامات النص، ابتداءً من لغة العهد الاليزابيثي الى معتقداته وهلم جر.

ان النص المسرحي المفتوح، هو ذلك النص الذي يصمد للزمن عبر كل مفرداته من خلال تمثله لحقائق الوجود الاساسية بحيث تبقى قضية هذا النص في انها حاضرة عبر الزمن "ولهذا لا تؤدي الرسالة الجمالية وظيفة الايصال الى المعنى بل ان قيمتها كامنة في ذاتها انها شيء ورسالة- شيء في الان ذاته – وتشكل فرضية الدال الجمالي هذه الصفة الاساسية" لما حدده (جاكوبسن) بـ "الوظيفة الشعرية" ولان الفن ذاتي، فهو يتناول الشخص أي انه يصيب الانسان بانطباع وبتاثير في جسده وفي نفسيته".(٢١)

والدراما من حيث انها نشاط انساني ذو نوع معين يعتمد بشكل كبير على الحوار في النص المكتوب، انما تضع نفسها في زاوية حرجة، تلك اعتمادها الاساس على ما تقوله الشخصيات، واذا كان الادب الحكائي من ملحمة ورواية وقصة قصيرة... الخ لديه فضاءً كتابياً أوسع للوصف الداخلي والخارجي لما يحدث في



الحكاية فان الدراما المكتوبة ليس أمامها سوى حوار الشخصيات كي تضمنه ما تستطيع من صور ووضعيات، ان الحوار المفرد او الثنائي او

الثلاثي.. الخ، انما يجري بوضوح كاف كي ياخذ على عاتقه رسم عالم مادي متكامل، وتظهر براعة الكاتب المسرحي بقابلياته الفذة على جعل ما تنطق به الشخصيات ووصف افعالها على الورق هو "بيت الدمية" او "عربة اسمها الرغبة" او "موت بائع متجول" او "الطوفان".

وفوق هذا كله فان استخدام الكاتب للغة في ابداع نص درامي غير كاف ما لم يتدعم بمعرفة تفصيلية لخفايا الفن المسرحي الشامل من الكتابة حتى العرض، ولقد قيل ان شكسبير كاتبٌ عظيمٌ لانه كان محترف مسرح عظيم، وبالتالي فان خبرة الكاتب المسرحي بالمسرح ومتلقيه تعطي لنصه افاقا ذات مديات واسعة في المطاولة والصمود رغم الزمن.

ان هذه ليست قاعدة عامة ولكنها من القواعد التي تساعد النص على ان يبقى افقا مفتوحا، بيد ان النص المسرحي المفتوح لا تناسبه القضايا المحددة بالزمان والمكان، لانه بمجرد تغير هذين العنصرين لا تعود الحاجة الى مثل هذه العروض، ومن الغريب ان كاتبا بمثل قامة النرويجي (ابسن) الذي شغل متفرجي نهاية القرن التاسع عشر وبداية القرن العشرين بموضوعة تحرر المرأة الى الدرجة التي كانت فيها مسرحياته عبارة عن بيانات تحريض ضد استلاب المرأة.

لا نجد اليوم ذكراً له يتناسب وتاثيره الهائل آنذاك في مسرح اليوم، والسبب بسيط، لان مسرحياته قالت كلمتها ومضت، وان ما صاحب تقدم البشرية جعل من قضية تحرير المرأة موضوعةً تمس المجتمعات المتخلفة فقط، وبرأي الباحثة ان هذه القضية ستضمحل وتنتهي لان البشرية مقبلة على صنوف من العذابات تتناسب وعصر الذرة والتكنلوجيا.

وفي العصر الراهن الذي نعيشه وانتشار وسائل الاتصال على مختلف اشكالها وغرابتها وتاثيراتها، فقد تأثرت الكتابة المسرحية تأثراً كبيراً من حيث التأثير والانتشار، ولا يمكن ان يصمد بالمنافسة إلا النص المنافس لهذه الوسائل الاتصالية، ولذا فان النص المكتوب للمسرح سيستهدي بامكانية الانفتاح لهذا النص على الكثير

من الفنون المجاورة، وهذا الذي فعله (بريخت) في معظم نصوصه، فالعرض الذي قدمته الفرقة الالمانية في (مسرح الرشيد) في شتاء عام ٢٠٠١م في بغداد لمسرحية "اوبرا القروش الثلاثة" كان العرض يتضمن فنون الفرجة كلها، وهي بالمناسبة مذكورة في النص المكتوب لـ (بريخت)

بل ان (بريخت) قد نظر لمتعة النص المسرحي في معظم كتاباته النظرية.

يقول (كير ايلام): "في المسرحية يعهد بالمعنى الى التاشير اولاً، فهو يظبط تمفصل افعال الكلام حتى البلاغية منها كالنحو والمبنى وغير ذلك فانها تكون في المسرح تابعة للتاشير الذي يصف المعنى الكامل في الصور بوساطة مختلف انواع اللغة (النثر، والشعر) ومختلف ضروب الادوار التمثيلية اللسانية والتنغيم والايقاع وكينزياء[*] الحركات وغير ذلك".[٢٢]

ان النص المفتوح في المسرح هو نص لا تهدأ فيه الحركة حتى وانت تقرأ السطور المترادفة كفضاء كرافيكي فتستشعر الفعل الكامن في الجمل والكلمة والايحاء.

ان النص المسرحي المفتوح ينطلق من رغبة الانسان في عرض حياته "هل كان للفن وجود لو لم يرغب الانسان في الحياة مرتين ؟ لك حياتك، وعلى المسرح تحياها ثانية. انه تأويل بسيط، ولكن بساطته لا تمنع صحته".[٢٣]مما لا شك فيه ان النص المسرحي المتميز يعتمد اعتمادا كبيرا على تماسكه واقترابه من الفن بشكل او باخر. واذا كانت بنية المسرحية من المادة الحكائية الخام، وما يعتريها من تغيرات لكي تصب في الشكل المسرحي على نحو من وجود العقدة والشخصية والحوار والفكر.. الخ فان هنالك في تقنيات الكاتب المسرحي ما تجعله مبرزا او مخفقا بشكل من الاشكال.

ان الكتابة المسرحية ليست محددة ضمن قانون ثابت، شانها شان كل النشاط الفني الذي مارسه الانسان، هنالك فيه ما يخترق القاعدة، ومع هذا فانه يسن قاعدة جديدة من الممكن ان تحتذى لدى الاخرين.

(*) وهي الصفة المتنوعة للحركة في الكادر السينمائي التي تقوم بها الاشخاص وقد تكون هذه الحركات طبيعة او طرازية، وتسمى احياناً التحريكية. راجع لوي دي جانيتي، فهم السينما، ص١٣٣.



ان النص المسرحي الذي يفتح على التأويل هو ذلك النص الذي يلفت الانتباه الى لغته، حيث يامل الكاتب عن طريق الكلمات ان يسيطر على الاشياء من خلال اطلاق فعالية اللغة على الابانة والافصاح والدلالة. "التقاليد تعلمنا ان الذي يصنع الاسلوب [في المسرح] هو الشاعر، لا مصمم المسرح، ولا المخرج، حتى ولا الممثل، اذ ان على هؤلاء جميعا ان يكيفوا انفسهم وفق اسلوب

الكتابة"(٢٤) وعدة الكاتب اللغوية شعارها الرئيس: كيف تصل حواراتي في النص الى كل المتفرجين باكثر قدر من الفصاحة والوضوح ؟

ومشكلة الكاتب المسرحي انه يسرد حكاية عن طريق الحوار، بمعنى انه يسردها عن طريق الفعل، فهو محدد بنمط من التقنيات تفرض عليه ان يسرد الحكاية عن طريق الافعال، وتضمين الحوارات كل حقائق الحياة بدلا من السرد.

وكلما ازدادت بلاغة الحوار من حيث الدلالة والتضمين والايحاء، صار النص المسرحي نصا لا تنتهي فعاليته بمجرد قراءته، ولا نعني البلاغة هنا تلك البلاغة الكلاسيكية، ولكن نعني كيف ان يكون الحوار معبراً ودقيقا ورشيقا، وكم يمتلىء من صور واثارة للخيال وتوليدا للمعاني. ويصف (اريك بنتلي) اسلوب (ابسن) بقوله:

"ولكن وراء نثر هذه المسرحيات، هذا النثر الذي يجهد في جعله خافتا وبعيدا عن البلاغة، نشعر بوجود الشاعر الملتهب المزاج الذي كتب "بيرغنت" بل ان ضغط هذا المزاج نشعر به بشده خاصة اذ يخضع للقيود الجديدة.. فالفعل الابسني هو من الشمول والطغيان بحيث

لا يكاد الاشخاص يجدون متسعا لكلمة يقولونها".(٢٥)، أي ان الكتابة في النص المسرحي التي تجعل منه نصا مفتوحا هي تلك الكتابة التي تجعل من الفعل مسيطرا تماما على كل ما عداه، وعلى حد تعبير (اريك بنتلي) مرة اخرى، الشخصيات لا تجد مجالا لان تتكلم. فاذا تكلمت فيجب ان لا يبدو كلامها اقل من هيمنة الفعل ومن ثم فان النص المفتوح ذلك الذي يتعرض بتقديم الشخصية النوع وليست الشخصية الفرد "يجب ان لا نتيح للرأي الواقعي ان يستعبدنا، وهو الذي ينادي بان ترسم جميع الشخصيات كافراد والتشخيص النوعي في المسرحية اكثر بكثير من التشخيص الفردي"(٢٦) من حيث كون الشخصية تاخذ الصبغة الانسانية شاملة، ولكن

بمميزات فردية، وهذا الذي يجعلها تدوم عبر الزمان، فالشخصيات مثل (لير) و(هيداغابلر) فيها خصائص فردية ولكن خصائصها النوعية تتحدد في تمثيلها للنوع الانساني كله.

واضافة الى هذه الشخصية ذات النوع الانساني في أي نص مسرحي فاننا لا بد ان ننشىء شخصيات ومواقف تقدم لنا معلومات عن هذه الشخصية، من خلال تأييدها له او هجائها او آراءها بسلوكياته ومواقفه. ان الشخصية الرئيسة انما تنهض من خلال

تشخيص الاخرون لها والنص المسرحي العظيم هو ذلك الذي يعطينا "انطباعاً كاملاً عن الشخصية وذلك يخلق جو اجتماعي له اوامره ونواهيه، وابداع عالم من القيم الشخصية يسلك فيه الشخص سبيلا مستقيما او معوّجاً".[٢٧]

ونستطيع بنظره بسيطة على الكتابات المسرحية التي خُلدَتْ على مر التاريخ أن نجد تلك الكتابات التي تصدت لمشكلة الوجود الانساني مستخدمه في هذا ارفع انواع الصنعة المسرحية واللغة الادبية والمعرفة الدقيقة بنوازع الشخصيات ودوافعها، وقدرة كبيرة على رواية حكاية ممتعة مهما كانت درجة ماساويتها عبر افكار لدى الكاتب تحترم عقل المتلقي.

لقد دأبت الاتجاهات التأويلية على اقامة حدود بين "العمل الأدبي" و"النص" "ويعتمد تفسير النقد الجديد على فكرة "العمل" الادبي: أي الموضوع الكامل المكتفي ذاتيا، الذي يتكون من كلمات مبسوطة على صفحة، تمنح معانيها لكل متمرن على النقد التطبيقي".[٢٨]

ان النص مقابل العمل، يعد نص مفتوح "غير كامل، وغير مكتفٍ. وليست هذه خاصية لصيغة بأية قطعة كتابية، بل مجرد طريقة في التعامل مع القطعة الكتابية، او أية مجموعة اخرى من الاشارات. ويمكن لنفس الكلمات ان تعد نصا او عملاً".[٢٩] ويبدو أن النص المفتوح وكأن الكاتب قد تعمد التوقف عن اتمامه او ملئه بتفاصيل معينة او ابراز شفرات وحجب اخرى من اجل كتابة نص تأويلي جديد.

٢-٤- السينما والتأويل:



فرض فن الفلم نفسه على المشهد الثقافي كاحد تمظهرات الثقافة البشرية التي تنهض جنبا الى جنب مع مظاهر النشاط الاخرى، واذا اتفقنا مع (رولان بارت) بان هنالك تنوعاً خارقاً للسرود باعتبار "ان السرد حاضر في الاسطورة، الخرافة، المثل، الحكاية، القصة القصيرة، الملحمة، التاريخ، التراجيديا، الماساة، الملهاة، المسرح الايمائي، كما في اللوحة الملونة (لوحة القديسة اورسولا للفنان كارباكتشيو)، والواجهة الزجاجية، والفنون الهزلية، والحدث المتنوع، والمحادثة"(٣٠) من هذا الاعتبار استطاع الفلم فرض نفسه كنشاط سردي، وبالتالي فان التعامل التحليلي له، لا بد وان يجري باعتبار الفلم سردا وبدلاً من ان نقول سرداً روائياً ادبياً سنقول سرداً روائيا سينماتوجرافيا، بيد انه يقترب اقتراباً كبيراً من الواقع المرئي، بحيث

تذوب الفوارق بين الواقع والسينما، بالاخص في السنين الاخيرة من خلال ثورة وسائل الاتصال بحيث اصبح من السهل جدا ان نرى في الواقع استنساخات عديدة لمشاهد فلمية غير مقصودة مثل طريقة الملابس والازياء والمحادثة، ووضعيات الجلوس والاسواق والايماءات بحيث ان زياً ترتديه بطلة المسلسل التلفزيوني "عروس البحر" سيسشيع بين فتيات اي مدينة من مدن العالم كمثال يحتذيه.

ان السينما لا تنقل الواقع كاملا، كما انها لا تعرض قصص حياة الاشخاص كاملة، لكنها توهم بالاكتمال من خلال خاصية الكاميرا التي "ما ان تتوجه عين الكاميرا نحو شيء ما حتى يولد بالنسبة لها"(٣١) هذا الذي تخلقه او تعيد خلقهُ الكاميرا عبر وسائل اللغة السينمائية انما يعطي للسرد السينمائي تأويلا من نوع جديد مغادرا تأويل المنظرين (دلثاي، غادامير.. الخ) الذين اهتموا بالاساس بالنصوص اللغوية والجمالية، أي عندما تتحول اللغة من نظام نحوي الى نظام ادبي يهتم بالجماليات عبر الانزياح عن لغة المعيار، ولكن عندما ظهرت لغة الفلم ووصلتها مدارس الحداثة من شكليه وبنيوية وسيميائية وغيرها، حاولت هذه المدارس ان تطبق بتصرف، مبادىء الخطاب الالسني على مدارس شبه السنية. ونحن لا نستطيع ان ندخل التأويل على الفلم السينمائي ما لم نستهد بخبرات المنظرين في الحقول الاخرى وتكيفها للخطاب السينمائي حتى اننا لا نغادر المنطلقات الهيرومنيوطيقية في تحليل الفلم وتأويله.



ان المدخل لتأويل النص الفلمي لا بد ان ياخذ في الاعتبار مصطلحات النص، مثل بنية الفلم، وشفرات النص. ونأتي الان الى النص مستلهمين الدائرة الهيرومنيوطيقية وتعريف (جوليا كرستيفا) من "كون النص ليس عملا، ليس شيئا تجده في مكتبة، بل هو مكان الكتابة نفسه، والنص في هذا المعنى الجدي، جرى تصويره كسيرورة انتاج معنى (لا متناهيه) وامكانياً كمكان فعالية قراءة لا متناهية"(٣٢).

ان تعريف (جوليا كرستيفا) الذي يشير لفعالية قراءة لا متناهيه، يبدو انه لا يتفق والظروف الصناعية والتجارية والمالية للانتاج الفلمي، وهذه الضغوط تمنع اسهام فعال في القراءة، ولكن من اجل رفض الابتعاد عن تأويل النص لمديات قصوى، سيجري التوغل في التأويل عبر تطبيقة على اصغر وحدة فلمية ودلالية الا وهي اللقطة، واعتبارها نص صغير، وبالتالي مجموع هذه النصوص الصغيرة سيشكل النص الاكبر.

ويستفاد من هذا التحليل بان الباحثة ستصب جهدها التأويلي على مراحل متعددة، خاصة اذا جرى اعتبار الفلم وحدة بنيوية، من خلال علاقة اللقطة بالمشهد، ومن ثم علاقة المشاهد مع بعضها البعض، وصولا الى المعنى النهائي الذي يستهدفه الفلم، وحقيقه تجزئة الفلم الى لقطات، هي اجراء تطبيقي لاجراء عملية التفسير والفهم، كما نادى بها (غادامير) مثلا، ومن الصحيح ان النص الفلمي وحدة بنائية متكاملة ولا يجوز خرق هذه الوحدة، لان وحدة التأويل ستخترق هي الاخرى، ولكن للضرورة مبرر كي نستطيع ان نمضي في التحليل.

"ان المفاهيم الاساسية التي يستعيرها التحليل العلمي من علم الدلالات البنيوي هي في الاساس ثلاثة":

١- **النص الفلمي:** هو الفلم "كوحدة الخطاب" من حيث هو مفعل، فعلي (تشغيل مركب من رموز اللغة السينمائية).

٢- المنظومة النصية الفلمية الخاصة بكل نص تدل على نموذج لِبنْية هذا البيان الفلمي. والمنظومة المقابلة لنص ما موضوع مثالي يبنيه المحلل - تركيب فريد حسب منطق وتلاحم خاصين بالمعنى المعطى – ببعض الرموز.



٣- الشفرة هي ايضا "منظومة علاقات وفروق ولكنها ليست منظومة نصية انها منظومة أعم تستطيع بالتعريف ان تستخدم من جديد في عدة نصوص...".[٣٣]

ان الفلم لا يستطيع ان يقول شيئا الا في وجود متلقٍ مستجيب، وبدون استجابة لا وجود لمعنى (ودلالة) فاذا كان النص علامة كما يقول (بارت) "لا وجود له في غيبة المتلقي هو موقف يتفق مع موقف فلسفتي الظاهراتية والتأويلية من اللغة والمعنى، وكيف ان المعنى في حقيقة الامر لا وجود له خارج اللغة، ومن ثم لا يمكن ادراكه قبل او خارج السياق اللغوي، مما يعني ان معنى النص لا يوجد الا في اثناء ادراكه او داخل وعي المتلقي للنص اللغوي".[٣٤]

في العقود الأولى من تاريخ الفلم كانت المعاني جاهزة ومعدة مسبقا فلا بد من بطل وبطلة وأعداء، وهؤلاء الاعداء مرة الهنود الحمر او اليابانيون او ارهابيون في بلدان العالم الثالث، واعيدت هذه الطبخة عشرات المرات، وحاول القائمون عليها حذف او اضافة عناصر معينة، ولكن الطبخة واحده. وعند ظهور سينمائيين فنانين نظروا لانفسهم كونهم منتجين لنصوص ابداعية، وبالتالي فلا بد لهم من توفير فرصة للمتلقي من ان يصنع المعاني ويشارك مشاركة فاعلة في صنع العمل الفني عبر تأويله، التأويل المقبول في الدلالة والمعنى وحتى التطبيق.

ان التدخل التأويلي في الفلم ياتي اولا من خلال تفسير الفلم بمعرفة قصدية صانعه، مفرقا بين المعنى اللفظي للفلم كنص ودلالة النص، والمعنى اللفظي كما يقول (أ. د. هيرش) الذي يعد احد اقطاب نظرية التلقي، هو: "ان المعنى اللفظي هو كل ما يختار شخص ما توحيدا عن طريق سلسلة من العلامات اللغوية التي يمكن نقلها (المشاركة فيها) عن طريق تلك العلامات"[٣٥]. اما مرحلة الفهم فهي اعادة بناء المعنى اللفظي في الفلم، والذي هو متعلق بمضمون اللقطة الدرامي واشتغال عناصر اللغة السينمائية فيها، مع قصد صانع الفلم كما معبر عنه في الفلم، والفلم هنا رسالة ذات مستوى فكري يرسلها المبدع الى المتلقي الذي يستقبلها كرسالة ضمن وسيط تعبيري معين ومن ثم يحولها الى مضمون عقلي.



ان فهم المعنى اللفظي مرتبط بقصد صانع الفلم، هو الذي يقود الى دلالة الفلم (النص) ولكن بتقدير المؤول (القارئ، لعلاقة الفلم برؤيته الشخصية للعالم، وموقفه الفكري، واهتماماته الفردية وتجربته العامة في الحياة، كلها منبثقة من سلسلة من العلامات السينمائية (اللقطة وحركة الكاميرا وتكوين الكادر والمونتاج والانتقالات وغيرها) وبحكم العلاقات بين دال الصورة ومدلولها المتعلق بفضاء المؤول، وان فهم الدلالة هو مرحلة اخرى لدى المؤول تدخل في باب النقد والتفسير "ان فهم الدلالة هو مرحلة النقد والتفسير ويرتبط بشرعية التفسير التي تقوم على اثبات ان بناء القارئ للمعنى هو اكثر التفسيرات احتمالا في ضوء كل ما يستطيع ذلك القارئ اكتشافه".[٣٦]

ان القارئ الذي يتجاوز فهم المعنى اللفظي الى المعنى الدلالي هو ذلك المؤول الذي يستطيع ملء فراغات النص، وهذه هي الفكرة الاساسية في نظرية التلقي.

ان فهم فلم ما لا بد وان يمر بمراحل متعددة، ولعل اهمها هو ذلك الفهم الذي يقوم على افق التوقعات، فهنالك فهم قائم على معرفة قصدية مبدع الفلم ضمن بعدين: تاريخي ومعاصر. فالتاريخي هو ذلك الفهم الذي يقوم به متلقٍ تاريخي كتب النص له، ففلم "الازمنة الحديثة" لـ (شابلن) كتب لمتفرجي الثلاثينات، اما البعد المعاصر فهو لقارىء معاصر لنص (شابلن) المكتوب في الثلاثينات، فالقارىء المعاصر لديه افق توقعات عام ٢٠٠٤ مثلا. واذا ما بقي نص (شابلن) في حدود الثلاثينات فسيبقى نصا مغلقا لا تنفعه القراءة التأويلية بشيء، ولكن الفلم الذي يمزج التاريخي بالمعاصر سيكون له قارئ مؤول وهو المطلوب "القارىء الضمني الذي تخيله (ايسر) في كتابه الثاني عن نظرية التلقي القارئ الضمني The Impiled Recader في (١٩٧٢) "وهو القارئ القادر على مزج الأفقين أخق الماضي وافق الحاضر حتى يحقق تفسيراً يقوم على ملء فراغات النص وانهاء مراوغته"[٣٧] ففي فلم "سبارتكوس" للمخرج (ستانلي كوبرك) هنالك افقان للتأويل: التأريخي من حيث ثورة العبيد ضد الرومان في بداية العقود الميلادية الأولى وهنالك الأفق المعاصر، افق القرن العشرين أو الواحد والعشرين وسيادة الثورات ضد العبودية والظلم. ولكن القارئ الضمني حسب (ولفانج ايسر)، لا يمكن ان تكون علاقته بالنص، علاقة بالمضمون، انها علاقة بالوسيط التعبيري ايضا، ان النص السينمائي المفتوح ليس فقط



يقدم نفسه على الصعيدين المعاصر والتاريخي كمضمون، ولكن كشكل ايضا، ان اركان العملية الهيرومنيوطيقية عبر الفهم والتفسير والتطبيق أفق التوقعات التاريخية والمعاصرة وغيرها من الدوائر الهيرومنيوطيقية التي جاء بها التأويل، تمثل تحديا كبيرا لمفهوم التأويل في السينما، إذ ان الأيقنة الكاملة في السينما، بما فيها الشريط الصوتي الذي يستمد مشروعيته من اتجاهه الى الصورة، لا يترك معنى او دلالة مطموسة طالما ان النص السينمائي يفتح ذراعيه لتلقي القارىء (المشاهد) في منتصف الطريق، فليست هنالك كلمات معجمية، كما في النص الديني، ولا حادثة تاريخية، ولا نص اسطوري يمكن الرجوع اليه لتفسير ما يعرض على الشاشة. ان السينما تصمم نفسها كي تلاقي القارىء – المشاهد في جلسة واحدة وبلا مرجعيات متوقعة منه، وبهذا فهي تؤكد كونها فنا من جهة حسب (ارسطو) من ان التراجيديا ذات نطاق معين او انها يجب ان تحقق التناغم والانسجام بين النهايات والبدايات بحيث لا تتباعدان حتى لا تغيب بعض الحقائق عن ذهن القارىء – المشاهد.

ومن جهة اخرى فان صناعة الفلم تضع في اعتبارها، ان تسد تكاليف الانتاج الباهظة، وهذا يعني ان الفلم للجميع.

اذا كان هذا حال تلقي الفلم، فاين هي الدائرة الهيرومنيوطيقية التي تنطلق منها ؟ ولمن يوجه الفلم ؟ واي مؤول يضعه في الاعتبار ؟ ان التساؤلات تطول ولكن الباحثة تعتقد ان هنالك متلقيا ضمنيا يوجه

له الفلم، ذلك الفلم الذي يغطي تكاليفه ويرضي مشاهده المتسلح بخبرة التأويل، وعليه فان الباحثة ترتأي التضحية بالعنصر الصناعي والتجاري من الفلم وجماهيرية الفلم وتقوم باعتبار الفلم نصا معرفيا حاله حال كل النصوص التي تشكل الظاهرة الثقافية.

من المعلوم ان متلقيّ ومبدعي الانشطة الثقافية الحقيقيين يعيشون في مجتمع الاستهلاك والحاجات الآنية، ومع هذا فان المدارس الفنية والادبية لم تكف عن الظهور. وما زال المبدعون يتكاثرون، وهذا ما يجعل تأويل النص السينمائي عملية اختصاصية الى ابعد الحدود شانها شان الشعر والرواية والنقد والدراما والنشاطات التي ترافقها.

٢–٥– عناصر التأويل السينمائي :



النص الفلمي نشاط ابداعي يواجه التأويل عبر منطلقاته النصية المفتوحة، وبالتالي فلا بد لنا من نص ميزته انه يخضع للعملية التأويلية، وبهذا فنحن نستبعد النصوص التداولية حسب مفهوم (هابرماز) السالف الذكر. ونقترب من النصوص الاشكالية (التواصلية) لجهة بنائها الفكري والجمالي، عبر فهمها ومن ثم تفسيرها لاستخراج معنى النص اولا ودلالته ثانيا.

واذا تماهينا مع (تودوروف) على اساس، جوهر التأويل هو قراءة فعالة للنص، فسنجد ان (تودورف) يقدم ثلاثة انواع من القراءة:-

"١- **القراءة الاسقاطية:** وهي نوع من القراءة عتيق وتقليدي لا تركز على النص ولكنها تمر من خلاله ومن فوقه متجهة نحو المؤلف او المجتمع، وتعامل النص كانه وثيقة لاثبات قضية شخصية او اجتماعية او تاريخية، والقارئ فيها يلعب دور المدعي العام الذي يحاول اثبات التهمة.

٢- **قراءة الشرح:** وهذه قراءة تلتزم بالنص ولكنها تاخذ منه ظاهر معناه فقط. وتعطي المعنى الظاهري حصانة يرتفع بها فوق الكلمات. ولذا فان شرح النص فيها يكون بوضع كلمات بديله لنفس المعاني، او يكون تكريرا ساذجا يجتر نفس الكلمات.

٣- **قراءة الشاعرية:** وهي قراءة النص من خلال شفرته بناءا على معطيات سياقه الفني، والنص هنا خلية حية تتحرك من داخلها مندفعة بقوة لا ترد لتكسر كل الحواجز بين النصوص ولذلك فان القراءة الشاعرية تسعى الى كشف ما هو في باطن النص، وتقرا فيه ابعد مما هو في لفظة الحاضر. وهذا يجعلها اقدر على تجلية حقائق التجربة الادبية، وعلى اثر معطيات اللغة كاكتساب انساني حضاري قويم".[٣٨]

ان القراءة الاسقاطية تخالف المبدأ الجمالي والمتعيين بالتركيز على العمل الفني بذاته لذلك قال " كانْت عن الشيء الجميل "انه شيء له غرضيه دون ان يكون له غرض انه مصمم بعناية لا يمكننا ان نعمل شيئا حياله سوى ان نختبره"[٣٩]. ففي هذه المشاهدة – القراءة نفعل كل شيء دون ان نتحدث عن العمل الفني، فما الذي يهم فهم العمل الفني وتفسيره وتأويله اذا جرى التاكيد على المؤلف او المجتمع ؟ ان العمل الفني هو



الاساس ومرجعية فهمه انما تنبثق من داخله، واذا لم نجد هذا في الداخل قد نستعين بالخارج لتأويل العمل لا غير. اما قراءة الشرح فهي التي تبقى عند السطح الظاهري ولا تفعل شيئا سوى تفسير ما نعرفه جميعاً.

اما القراءة الشاعرية تلك التي تدخل في باب التأويل عبر استجلاء بواطن النص بادوات معرفية للوسيط التعبيري الذي هو اللغة السيميائية والانفتاح على المرجعية الفكرية التي ينطلق منها. لذا فان

اية نظرية هيرومينوطيقية في مجال السينما لابد لها وان تتوجه الى تحديد معاني الفلم عبر عناصر اللغة السينمائية، وعبر تحديد المستويات السردية التي تسهم مع الوسيط التعبيري في انشاء المعنى، وهنا لا بد لنا من صياغة التراكيب الفلمية بما يجعلها مفهومه، ففي فلم "المريض الانكليزي" تبقى البنية السردية هي المقاطع الغامضة في الفلم فما بين سرد آني الى سرد إرتجاعي الى سرد إستباقي، لا يعود القارئ في سياق العمل الفني ما لم يعد إنشاء هذه التراكيب والسياقات وعلى حد قول الباحث (دريد شريف) فان هذه الصيغة هي صيغة نظام حركة تركيبية "تعمل على تداخل الازمنة الحديثة المختلفة، وجعلها ذات تاثير حسي مدرك للوحدة التركيبية الجديدة، وبذا فان زمن الوحدة التركيبية سيكون هو الزمن الجامع لافعال تحدث في ازمنة متباينة سواء في حدود اللقطة او المشهد"[٤٠]. ومن ثم فان مرامي العمل الفني ومقاصده لا يمكن ان تتم الا باستخدام مصطلحات الفلم نفسه ففي فلم "اسطورة ١٩٠٠" من بطولة (تم روث) والذي يتحدث عن طفل لقيط ولد في احدى البواخر عابرات المحيط وظل داخل هذه الباخرة طيلة تسعة وثلاثين عاما وفي مشهد من مشاهد الذروة في الفلم، يُغرى البطل بترك الباخرة والنزول الى حيث المدينة

والاضواء، وهو الذي ما وطئت قدماه براً من قبل، يبدأ المشهد بلقطة عامة من اسفل الى البطل وهو يتطلع مذهولا من على سلم السفينة الطويل جدا، ثم يتحرك نحو الكاميرا نازلا بضعة درجات، ثم قطع الى وجه صديقه الذي يقف في الطابق العلوي للباخرة، يراقبه متمنياً ان يكون النزول، ثم الى لقطة قريبة الى وجه البطل وهو منذهل، ينظر يمينا، ثم قطع الى حيث نظر بلقطة عامة لناطحات السحاب، ثم لقطة متوسطة له مترددا.

ان تقطيع اللقطات والحوار والمؤثر والاستخدام الخلاق لكل هذه المفرادات بنى رؤية جمالية وفكرية لموقف الشخصية واي ترهل في اللقطات او الانتقالات بينهن سيجعل المعنى زائفا وسطحيا.



ان المؤول ما كان يصل الى هذه الخلاصة لولا معرفته بالوسيط التعبيري السينمائي، ومن ثم فان المؤول مسؤول مسؤولية كبيرة عن انضاج نظرية عامة في الادراك والفهم السينمائيين حسب تنظيرات (دلثاي) على نحو ما فعل (ارنهايم) في كتابه "فن السينما" و (جان متري) في كتابة "علم نفس وعلم جمال السينما" ومجموعة المنظرين الاخرين منذ (منستر بيرج وايزنشتاين وبيلابلاز وكراكاور وغيرهم) .

ان انفتاح نظرية تأويلية في الفن السينمائي لم تقتصر على تحليل وتفسير وفهم الافلام، وانما انضجت مجموعة من التأويلات لكيفية صناعة الافلام ومسّوغات هذه الصناعة كفن وفهم لطبيعة وغاية السينما، واذا كانت الدائرة الهيرومينوطيقية حسب (دلثاي) مفادها بان فهم أي وحدة لغوية لا بد من فهم اجزائها، على شرط ان يكون لدينا حس مسبق بالمعنى الكلي، وتقفل الدائرة بان فهم المعنى الكلي لا يتم الا بمعرفة معاني مكونات الاجزاء، وتنطبق هذه الدائرية لاي اجراء تأويلي بين معاني مكونات اللقطة الواحدة وعلاقتها بالمشهد ككل في بحثنا عن المعنى، وبالتالي تنطبق على العلاقات بين معاني اللقطات المفردة في الفلم، ومعنى الفلم الكلي.

٢-٦- النظرية الفلمية والتأويل :

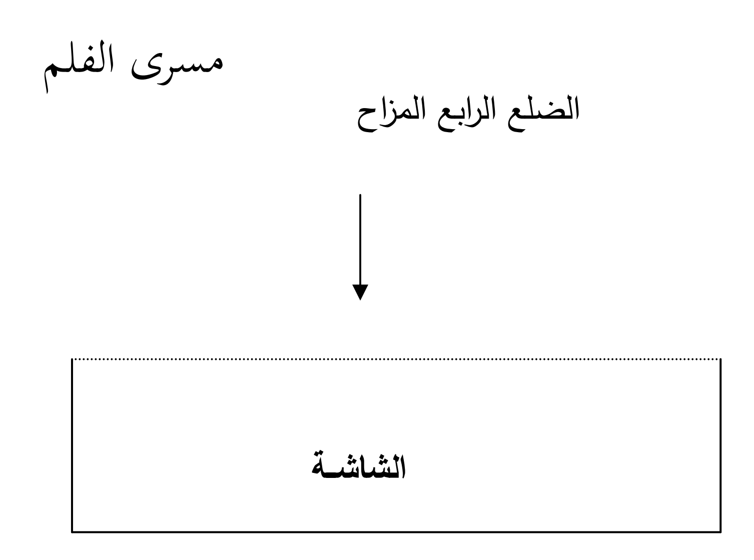
ان منظري السينما قد استندوا الى نظريات معقدة في الادراك الحسي، وغاية الفن السينمائي، وكيفية اشتغال مفرداته مما يجعل المهمة امام المؤول السينمائي معتمدة على هذه المرجعيات النظرية في فهم السينما، والتي هي اساسية لاي تأويل فلمي، فالشكل الفلمي عند منظر مثل (منستربيرج) ينتمي الى التراث الشكلي، فالشكل باعتقاده ينطلق من عالم الظواهر حسب (عمانوئيل كانت) "أي عالم التجربة

الحسية حيث ترتبط الاشياء في الزمان والمكان والغرضية"[٤١] وتاسيسا على هذا فالفلم مُنتج يخضع للتجربة وبؤرتها العقل. هذا المفهوم ليس بعيدا عن مفهوم (كانت) الجمالي ولاسيما فكرة الشيء في ذاته، بمعنى ان الفلم الحق هو فلم بلاغرضية، بعزل الدنيا بحد مكاني،

هو فتحة الاطار التي يسميها (مارسيل مارتن) نافذة وليست فتحة كفتحة المسرح، اننا كمتفرجين للافلام امام نافذة مفتوحة من الاعلى نسميها اطار ثلاثي الاضلاع، اما الضلع الرابع العلوي فيشكل عدم وجوده وسيلتنا



للاندماج في عالم الفلم ومن خلاله يجري تدفق الفلم من اعلى الى اسفل، وهذه قيمة نوعية تؤكد فرادة التعبير الفلمي.



وهذا تاكيد على فرادة الوسيط التعبيري المستقل لفن الفلم،وبهذا فان الفلم اصبح الفن السابع لانه امتلك وسيلة ووسيط تعبيري خاص به لا يشترك به مع فن اخر،وهذا شرط التجنيس الفني للفن السينمائي

عبر خاصيته"السينماتوغرافية"ويستمر (منستربيرج) في حديثة عن الشكل الفلمي باعتقاده ان ليست كل الافلام تنتمي للجمال وقيمه وذلك في علاقته بالحقيقة "فالحقيقة تتميز بالتنظيمات الاولية للزمان والمكان والسببية"[٤٢] والسينمائي ينقل من الواقع هذه التنظيمات ويستبدلها بما يمتلك من وسائل سينمائية لا تمت بصلة الى الواقع فتجعل منه حلما،فالشكل السينمائي محاولة السينمائي"قص قصة انسانية

بالتغلب على اشكال العالم الخارجي،وهي المكان والزمان والسببية بضبط الاحداث على اشكال العالم الداخلي وهي الانتباه والذاكرة والخيال والانفعال وتصل هذه الاحداث الى الانعزال الكامل عن العالم العملي عن طريق الوحدة الكاملة للحبكة والمظهر الصوري". [٤١]

وبهذا فان (منستربيرج) يمهد لـ (ارنهايم) في مسالة الانحراف عن الواقع الذي ينقله الشكل السينمائي، بسبب من خصائص الوسيط التعبيري للسينما، وكذلك فهم (منستر بيرج) يقودنا لفهم (متري) من ان السينما لا تنقل الواقع نفسه انما واقعاً موازيا للواقع الحقيقي "فالواقع الفلمي لا يندرج في "زمان – مكان" مجرد. او ما قد يكون اقل مادية محسوسة من الـ "مكان–زمان" الواقعي، انه ببساطة يكّون واقعا موازيا، لا هو اكثر حقيقة ولا اقل حقيقة من الواقع الاخر".[٤٤]

ان منظري السينما الذين انطلقوا من الفلسفة وعلم النفس امثال (بيرج وارنهايم)، وتاثرهم بالجشتالت، صنعوا مقولات سينمائية مؤداها ان تميز فن الفلم يتأتى بسبب طبيعته التعبيرية القائمة على عدم استطاعته نقل الواقع كوجود فيزيائي مجسم، و(ارنهايم) عندما يؤكد

على ان "الموضوع تابع للشكل، لتركيب الاشكال والالوان الذي يظهر في حالته الخاصة في اعمال مجردة غير محاكاتية".[٤٥]

ونحن كمؤولين فيما اذا تابعنا المدرسة الشكلية في فن الفلم لا بد وان نتسلح بمبادئها، نحن نؤول لاننا في وسط اللعبة الفلمية تماما، نحن ندرك ان الواقع الذي نراه محرفا بسبب من الوسيط التعبيري، ونفهم مع

(ارنهايم)، ومن يؤمن بافكاره، ان قيمة الفلم هي قيمة شكلية بالاساس، فنكون لدينا شكلا فلميا عماده الاساس تحريف الواقع ليس باختيارنا نحن كما في فن المسرح، ولكن لان الوسيط التعبيري لا يعمل الا عبر تحريف الواقع من خلال اختزال الواقع عبر شريحة الفلم الى بعدين فقط، وحجم الصورة واطارها وغياب المتصل الزمكاني، وباختصار "المنظرون الانطباعيون مثل (ارنهايم) يقللون التاكيد على اهمية الواقع في الحكم على تاثير الفلم"[٤٦]، واذا كان (ارنهايم) يبدو

عتيقا على التطورات التي طرأت على فن الفلم في الالفية الثالثة، فان روح كتاباته ما زالت تحظى باهتمام الفنانين المفكرين في السينما، فهو عندما يضع اربعة نقاط ليشرح خواص فن التصوير السينمائي، فنكون عندها مرغمين على ان نتامل حقيقة جديرة بالانتباه

وهي ان (ارنهايم) واضرابه يضعون فن الفلم في التباسات التأويل متقصدين ونظرا لكون النقاط الاربع طويلة نوعا لذا ستقوم الباحثة بعرضها بتصرف:-

النقطة الاولى عند التصوير بزوايا غير مألوفة، يزيد اهتمام المتفرج، ويجعل رؤيته اكثر مما يتيحه الواقع له، والانطباع المتولد اكثر حيوية من واقعية الشيء، أي ان الاحساس الجمالي الذي يتكون لدينا، هو احساس جديد، وحسب ما يقوله (روجر فراي) منظر الشكلية في الفن التشكيلي "ان المشاهد للترتيب الشكلي للموضوعات سيشعر باحساس جمالي لم يختبره من قبل بمعنى" لكي ندرك الشكل وبالتالي نحس بهذا الانفعال، لا نحتاج الى ان ناتي معنا بشيء من الحياة او بمعرفة افكارها وشؤونها، ولا نحتاج الى ان نعتاد انفعالاتها وكل ما نحتاج ان ناتي معنا به هو احساس بالشكل واللون، ومعرفة بالمكان ذي الابعاد الثلاثة"[٤٧].

والنقطة الثانية: فان المبدع لا يصور الشيء ذاته فحسب بل يثير الاهتمام بصفات الشيء الشكلية ملاحظا ان الشيءيبرز اشكالا غير متوقعٍ وان الشيء المجسم يصبح في شكل مستوٍ يضفي جماليات غير منظورة سابقة كالعمق الفراغي والضوء والظل.. الخ.



والنقطة الثالثة: ان اثارة المتفرج للشكل تجعله يتساءل هل هذا الشيء متميز ؟ وهل يمثل كل الاشكال من نوعه ؟

اما النقطة الرابعة: فان التصوير بزاوية مميزة للشيء يعني تقديم وجهة نظر خاصة لهذا الشيء وبذا فاننا نعمق من المعنى فيه(*) وهنا فان المؤول يلاحظ مسالة جديدة بالاهتمام وهي ان قصد مبدع الفلم واضحٌ تمام الوضوح في نوعية معالجته لموضوعته الفلمية،

ودور المؤول سيكون اكتشاف هذا القصد واسلبته حتى يستطيع ان يمضي في تأويله للافاق التي تجعل العمل الفني مفهوما على نحو اكثر تيسيرا للتناول والتأويل حتى لو كانت المعالجة تسجيلية مباشرة لان اللغة السينمائية المثيرة للانتباة تمسك المتفرج "بشبكة من

التلميحات والاحالات"[٤٨]. ان هذه الشبكة المعقدة من احالات الافلام النوعية لهي مجال التأويل المثالي، والا لما بقيت افلام (شابلن) و (ايزنشتاين) خالدة حتى اليوم.

ان مشهد "سلالم الاوديسا" في فلم "بوتومكين" لـ (ايزنشتاين) وهو يستعير كل انجازات الشكلية الروسية واكتشافات الجشتالت كمدرسة في علم النفس، ومن ثم تفجير اللغة السينمائية الى اقصى مدياتها، قد بقي خالدا كمشهد في فلم، وكذلك فلم "المدرعة بوتومكين" في تاريخ السينما خالداً ايضاً لكثرة احالاته وتلميحاته ذات المرجعيات المتعددة. هنا نرى ان التأويل السينمائي لا يستند على افاق نظرية فقط، بل لا بد من فهم عميق تطبيقي لفن الفلم حتى تجري تأويلاتنا في مجراها الصحيح.

ان انضاج نظرية فلمية اولاً، ونظرية تأويل للفلم ثانياً، عمليتان مترابطتان ترابطا جدليا، لان النظرية لا يمكن ان تصل الى غاياتها دون تطبيقات في الميدان، ولهذا فان تنبؤات (ارنهايم) عن عدم نجاح الصوت

(*) راجع رودلف ارنهايم، فن السينما، ت عبد العزيز فهمي، صلاح النهامي، (القاهرة، المؤسسة المصرية العامة، ب.ت)، ص.ص ٥٠- ٥١.

والالوان في الفلم مقابل الفلم الابيض والاسود والصامت "تبين بوضوح مدى تصلب اراء (ارنهايم) وقصور افتراتضاته وان افكاره لم تكن سوى فرضيات لا تسندها وقائع حية ملموسة"[٤٩]

والغريب ان كتاب (ارنهايم) "فن السينما" يعود الى اعوام الثلاثينيات، ولكنه لم يغير رايه في ضرورة الصوت واللون حتى نهاية حياته.

وهذا هو الفرق الكبير بين تنظيرات (ايزنشتاين) لفن الفلم وبين تنظيرات غيره. ان تنظيراته انبثقت من رحم الابداع الفلمي، لذلك كان توصله لنظرية فلمية يمكن ان ناخذ منها الكثير حتى بعد مرور كل هذه السنين، وما حديثة عن الذروة الاولية للفلم، وهي اللقطة الفردية باتصالها مع اللقطة المجاورة لتكوين البناء الفلمي كله باعتبار "ان كل لقطة لها جاذبية سائدة وكثير من الجاذبيات الثانوية في سياق الفلم"[٥٠] وضيق (ايزنشتاين) باللقطة العامة لانها برأيه لا تضيف شيئا للسينما لانها تشبه نظرة الانسان الطبيعية في الحياة وكانما (ايزنشتاين) يتفق هنا مع (ارنهايم) في وجوب ان تكون اللقطة مميزة حتى تؤثر، ولكن

(ايزنشتاين) ذو الافق التطبيقي عندما يؤكد على القطع السريع واللقطات القريبة فكانه وهو المتوفى في منتصف القرن الماضي يتنبأ بحيوية سينما ما بعد منتصف القرن العشرين والوقت الراهن، بالقطع السريع وتدفق اللقطات وليس عجيبا في انه وضع الايقاع السينمائي جنبا الى جنب مع الشكل الموسيقي، فهو يضع فنا ايقونيا الى ابعد

الحدود مع فن تجريدي الى ابعد الحدود وهو الموسيقى، والذي جرى ان تنبؤات (ايزنشتاين) تصب لصالح تأويليه سينمائية مستقبلية لازدياد مناطق التجريد في الفلم النوعي الحديث "انه لامر بعيد عن الحقيقة بشكل خاص، فيما يتصل بتلك المناظر والمشاهد لبناء سيمفوني حيث ترتبط اللقطات ارتباطا ديناميكيا، مطورة موضوعا عاطفيا عريضا اكثر من ارتباطها ببعض مشاهد من اوجه فكرة الموضوع، الامر الذي يمكن وحسب، ان يتطور في ذلك النظام المحدود وذلك التتابع المحدد الذي يميليه العقل".[٥١]

اما (بيلابلاز) فهو يتحدث عن الشكل الفلمي الذي تنضجه تلك الافلام التي تعطينا فرصة كبيرة لتاملها.



اما الواقعيون فان تنظيراتهم لفن الفلم لم يبق منها الا القليل الذي يعتد به، وهذا ما يؤكده الميدان التطبيقي.

ان (كراكاور) وحديثه عن "نظرية الفلم واستعادة الحقيقة الفيزيائية" واعتباره كل ما يتعلق بالسينما الانطباعية انما هو "زيفا في الجماليات المركزية للفلم"(٥٢) واحاديثة عن كون الفلم "في جوهره امتداداً للتصوير الفوتوغرافي ويكتسب معه قرابته الواضحة لتسجيل العالم المرئي حولنا"(٥٣) وان اهم الافلام الصالحة للوسيط التعبيري للفلم هي الافلام التسجيلية او الافلام ذات المسحة التسجيلية. وهنا لم يستطع (كراكاور) ان يفسر لنا لم تكون الافلام غير التسجيلية افلاما مؤثرة، وبهذا فاننا لا نستفيد من (كراكاور) في انضاج نظرية للتأويل الفلمي الا من باب الاحاطة بما قاله فقط.

اما فكرة (اندريه بازان) حول الميزانسين السينمائي الذي يعتبره اضافة نوعية لفن الفلم.

"بعبارة اخرى فان اللقطة الشاملة على طريقة عمق المجال التي يقوم بها المخرج العصري، هذه اللقطة التي لا تتخلى عن المونتاج.. ولهذا فان عمق المجال ليس بدعة يبتدعها المصور مثل استخدام مرشحات الضوء، او هذا النوع او ذاك من اساليب الاضاءة، ولكنه كسب اساس في الاخراج انه تقدم جدلي في تاريخ اللغة السينمائية وليس هذا تقدما صريحا فحسب ! ان عمق المجال اذا استخدم جيدا ليس وسيلة اكثر اقتصادا، واكثر بساطة واكثر دقة في نفس الوقت، لاضفاء القيمة على الحادث وابراز اهميته، ليس هذا فحسب، بل انه يؤثر، مع هياكل اللغة السينمائية، في العلاقات الفكرية القائمة بين المتفرج والصورة، ومن ثم فانه لهذا يغير ويعدل معنى الفلم".(٥٤)

اننا نتساءل هل تأطير فكرة الميزانسين اضافة نوعية لفن السينما، ام هو احد الوسائل النوعية في السينما شانه شان القطع السريع، والانتقالات، وزوايا الكاميرا وغيرها ؟ فاذا كان هذا التاطير يسلك سلوك وسائل السينما، فانه ليس جديداً وليس فكرة تستطيع التأويل من خلالها وهذا يقودنا الى حدي النص الفلمي: السرد والشكل الذي يصلنا اليه.



ان التأويل السينمائي يجب ان يضع في حسبانه تاريخية النظرة النوعية للغة السينمائية، بل ان حجر الزاوية في أي نظرية تأويلية هو

في استشراف افق مستقبلي لما سوف تكون عليه السينما في المستقبل والا لاصبح الجهد التأويلي عبارة عن نظرات ساذجة في غاية الفن السينمائي ووسائله. واذا ما جئنا لـ (جان متري) الذي يعد من الرواد المنظرين في السينما المعاصرة وفكرته الاساسية عن ان السينما دنيا تنظم نفسها في قصة "ان الرواية تنظم نفسها في الدنيا بينما السينما دنيا تنظم نفسها في قصة".(٥٥)

من هذا كله ونحن نتحدث عن نظرية تأويلية سينمائية يتبين لنا: اننا لا نستطيع ان نفرض علما للتأويل (الهيرومينوطيقا) الا على الافلام النوعية سوءاً على مستوى اللغة السينمائية او الاسلوب او السرد. وان أي تأويل للفلم السينمائي لا بد له ان يستند على نظرية فلمية فيها الكفاية والضرورة، عبر معرفة كل التنظيرات السينمائية التي انصبت في مجال الفلم. وهذا لا يعني اننا متفقون مع كل المنظرين مع اختلاف مشاربهم، فقد نجد عند منظر معين ما نعتقده ركنا يستحق الالتجاء اليه، واخر قد عفى عليه الزمن، وهذا يقودنا الى مسألتين مهمتين هي:

ان ارقى التنظيرات السينمائية تلك التي ابتدعها منظرون لهم ولع بالتطبيق الميداني من جهة، ولهم استشرافات مستقبلية لحقيقة

النوع الفلمي، اما المسألة الثانية: فأن التأويل السينمائي يتجاوز حدود السينما الى الحدود التي تتعامل معها الافلام نفسها، من حيث ان السينما ظاهرة معرفية تتناول افاق رحبة من النشاط الانساني، في الاسطورة والتاريخ والثقافة والادب والعادات والتقاليد وصراع الحضارات والسايكلوجية والعلم.. الخ، فان المؤول السينمائي الجديد ليس ذات المؤول التوراتي القديم او المؤول للنصوص الدينية المختص، فالمسلم لا يجوز له ان يؤول نصا سينمائيا فيه رموز مسيحية من فكرة المخلص والصليب وغيرها دون ان يعرف ما اهمية هذه الرموز في التراث المسيحي، لانها ركن اساسي الى جانب نظرية في الادراك البصري للغة السينمائية هي التي تجعل من التأويل علميا ام لا، ففي فلم (بولانسكي) "السكين في الماء" الكاميرا تصور البطل في لقطة "كرين" وهو يستلقي



على الارض متخذا شكل صليب، هنا يتظافر في هذه اللقطة القيمة الجمالية والوظيفية في حركة الكرين والقيمة الرمزية في حركة الممثل، كما يجب عند انضاج نظرية تأويلية سينمائية، ان تكون مرجعيات نظرية التأويل، عند اعلامها حاضرة، لاسباغ جهد تأويلي منظم على ما تقوم به من تأويل للفلم السينمائي.



هوامش الفصل الثاني

١. عبد العزيز حموده،المرايا المقعرة،(الكويت: المجلس الوطني للثقافة والفنون والاداب، ٢٠٠١)،ص٢٧٩.

أف. آر. بالمر، علم الدلالة، ت مجيد الماشطة، (بغداد: الجامعة المستنصرية، ١٩٨٥)، ص١٠.

٢. س. رافيندران، البنيوية والتفكيك، ت خالدة حامد، (بغداد: دار الشؤون الثقافية العامة، ٢٠٠٢)، ص٢١.

٣. ١، ص٢٩١.

٤. سعيد يقطين، انفتاح النص الروائي، (بيروت: المركز الثقافي العربي، ١٩٨٨)، ص٣٢.

٥. المصدر السابق، ص٣٣.



٦. ميشال لدغون، الاستعارة والمجاز، ت. صلاح صليبا، (بيروت: منشورات عويدات، ١٩٨٨)، ص ص٢٧-٢٨.

٧. رولان بارت، "نظرية النص"، ت. محمد خير البقاعي، مجلة العرب والفكر العالمي العدد (الثالث)، (بيروت: مركز الانماء العربي، ١٩٨٨)، ص١٠١.

٨. وولف ديبيتر ستمبل، "المظاهر النوعية للتلقي"، ت. انفي محمد – سعيد بنكراد، مجلة العرب والفكر العالمي، العدد (الثالث) ، (بيروت مركز الانماء العربي، ١٩٨٨)، ص١٢٨.

ستاندال، الاحمر والاسود، ت هنري زغيب، "الاحمر والاسوط" مقدمة كتبها كلود روي للنص، ط٣، (بيروت: دار عويدات، ١٩٨٣)، ص١٤.

٩. رولان بارت، النقد البنيوي للحكاية، ت. انطوان ابو زيد، ط١، (بيروت: منشورات عويدات، ١٩٨٨)، ص٨.

١٠. جيرار لودال، "بيرس اوسوسير" ت. عبد الرحطمن ابو علي، مجلة العرب والفكر العالمي، العدد (الثالث)، (بيروت: مركز الانماء العربي، ١٩٨٨)، ص١٢٠.

١١. بيار غيرو، السيمياء، ت. انطوان ابي زيد، ط١، (بيروت: منشورات عويدات، ١٩٨٤)، ص٣١.

١٢. القرآن كريم: سورة طه. آية ١٧.

١٣. القرآن كريم: سورة طه. آية ٢٢.

١٤. عبد العزيز حمودة، المرايا المحدبة، (الكويت: المجلس الوطني للثقافة والفنون والاداب، ١٩٩٨)، ص١٦٧.

١٥. المصدر نفسه: ص ١٦٨.

١٦. رويجر بوبنر، الفلسفة الالمانية الحديثة، ت. فؤاد كامل، (بغداد: دار الشؤون الثقافية، ١٩٨٧)، ص٦٨.



المصدر نفسه، ص٨٤.

١٧. جون دوفر ولسون، ما الذي يحدث في هاملت، ت. جبرا ابراهيم جبرا، (بغداد: دار الرشيد للنشر، ١٩٨١)، ص١٣.

١٨. ١٣، ص٩٠.

١٩. كير ايلام، سيمياء المسرح والدراما، ت رئيف كرم، ط١، (بيروت: المركز الثقافي العربي، ١٩٩٢)، ص.ص٢١٥-٢١٦.

٢٠. اريك بنتلي، الحياة في الدراما، ت. جبرا ابراهيم جبرا، (بيروت: المكتبة العصرية، ١٩٦٨)، ص١٩.

٢١. المصدر نفسه، ص٨٦.

٢٢. المصدر نفسه، ص١٠٥.

٢٣. فرد. ب. فيليب وجيرالد ايدس بنتلي، فن المسرحية، ت. صدقي حطاب، (بيروت: دار الثقافة، ١٩٦٦)، ص٤٤٢.

٢٤. المصدر السابق، ص٤٥٥.

٢٥. روبرت شولتز، السيمياء والتأويل، ت. سعيد الغانمي، ط١، (بيروت المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ١٩٩٤)، ص٣٩.

٢٦. المصدر السابق، ص٤٠.

٢٧. مصدر سابق ، ١١، ص٨٩.

يوري لوتمان، مدخل الى سيميائية الفلم، ت. نبيل دبس، (دمشق النادي السينمائي، ١٩٨٩)، ص٣٧.

٢٨. جاك اومون، ميشيل ماري، تحليل الافلام، ت. انطوان حمصي، (دمشق: المؤسسة العامة للسينما، ١٩٩٩)، ص٩٦.

٢٩. المصدر السابق، ص٩٧.

٣٠. عبد العزيز حمودة، الخروج من التيه، (الكويت: المجلس الوطني للثقافة والفنون والاداب، ٢٠٠٣)، ص١١٤.

٣١. المصدر السابق، ص١١٩.

٣٢. المصدر السابق، ص١١٩.

٣٣. المصدر السابق، ص١٢٠.

٣٤. عبد الله الغذامي، الخطيئة والتكفير :من البنيوية الى التشريحية، (جدة: النادي الادبي الثقافي، ١٩٨٥)، ص ص ٧٥-٧٦.

٣٥. ج. دادلي اندرو، نظريات الفلم الكبرى، ت. جرجيس فؤاد الرشيدي، (القاهرة: الهيئة المصرية للكتاب، ١٩٨٩)، ص٢٨.

دريد شريف محمود، الكيفيات الحركية لنظم بينة الزمن في الفلم الروائي، (بغداد: كلية الفنون الجميلة، اطروحة دكتوراه غير منشورة، ١٩٩٩)، ص١٤٣.

٣٦. مصدر سابق ،٣٩، ص٣٢.

٣٧. المصدر السابق، ص٣٠.

٣٨. المصدر السابق، ص٣١.

٣٩. جان متري، علم نفس وعلم جمال السينما، ت. عبد الله عويشق، ج٢، (دمشق: المؤسسة العامة للسينما، ٢٠٠٠)، ص٤٧١.

٤٠. مصدر سابق ، ٣٢، ص١٦٧.

٤١. لوي دي جانيتي، فهم السينما، ت. جعفر علي، (بغداد: دار الرشيد للنشر، ١٩٨١)، ص٥٧٠.

٤٢. جيروم ستولنيتز، النقد الفني، ت. فؤاد زكريا، ط.٢، (القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٩٢)، ص٢٠٤.



٤٣. روي ارمز، لغة الصورة في السينما المعاصرة، ت سعيد عبد المحسن، (القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٩٢)، ص٢٠٩.

هنري اجيل، علم جمال السينما، ت. ابراهيم العريس، ط١، (بيروت: دار الطليعة ١٩٨٠)، ص١١٢.

٤٤. مصدر سابق ، ٣٩، ص٦٣.

٤٥. سرجي. م. ايزنشتاين، الاحساس السينمائي، ت سهيل جبر، (بيروت: ب.ت، ١٩٧٠)، ص١٩٢.

٤٦. مصدر سابق ،٤٦، ص٥٤٥.

٤٧. المصدر السابق، ص٥٤٥.

٤٨. اندريه بازان، ما هي السينما، ت. ريمون فرنسيس، ج١، (القاهرة: مكتبة الانجلو المصرية، ١٩٦٨)، ص١٦٠.

٤٩. مصدر سابق ، ٣٩، ص١٩٦.



الفصل الثالث

التأويل والنص الشكسبيري في السينما

في النصوص ذات الدلالات المفتوحة والتي تعد الزاد النظري والتطبيقي الهيرومنيوطيقا،تبرز اعمال (شكسبير) الدرامية في امامية الصورة من حيث ملؤها الدنيا واشغالها الناس على افاق هيرومنيوطيقية بعيدة الغور، ومتعددة الاجتهادات، فمنذ ان كتب (شكسبير) مسرحيته "هنري السادس – الجزء الاول عام ١٥٩١"[١] وحتى اليوم لم يفتر الاهتمام بشكسبير وادبه "هنالك الاهتمامات الجادة والترجمات الى لغات العالم والدراسات المتعمقة.

لا يكاد يمر عام الا ويطلع الباحثون بناحيةٍ جديدة لم يسبق ان تصدى لها غيرهم. ويبدو ان ليس ثمة من نهاية لهذا البحث والتقصي"[٢]. اذا كان النص الشكسبيري حقيقة له هذه الاهمية، فمن اين اتت له هذه المزية ؟ وما الذي يجعله يصمد للزمن وتحولاته ؟.او بالاحرى بقي الانسان عبر القرون شغوفا بشكسبير وعالمه،رغم الانقلابات العميقة التي مست بنيه الوضع البشري المعرفية والعقلية والنفسية.. الخ،كذلك مع كل تاثيرات الانقلابات الحادة التي طبعت الحضارة الانسانية، مثل اختراع الطباعة والثورة الصناعية والتكنولوجية والإلكترونية،وعصر الفضاء، وتغير المعتقدات. لِمّ لم ينل هذا كله من المعمار الذي شيده شكسبير. ما هو السر في ان يبقى نص كتب في القرن السادس عشر ،صالحا للعرض والقراءة على مختلف المستويات ؟ ولِمَ يخضع هذا النص لفعل القراءة بشكل مستمر ؟ وما الذي يكتنف هذا النص من اسرار ؟. هل النص الشكسبيري يكتسب فرادته من كونه نصا شعريا وما يستلزمه من شروط صناعة الشعر من جهة القافية والوزن والايقاع وموسيقى الكلمات ؟. واذا كان الامر كذلك فما بالنا نحن الناطقون بالعربية نستعذب هذا النص وهو قد فقد صنعة الشعر عبر الترجمة ؟ ! بل ان هنالك مقاطع في ترجمات (شكسبير) الى



العربية تبدو عبئا على انسيابية النص في اثناء فعل القراءة، فما بالك بالممثل الذي سيقوم بالقاء هذا المقطع من على خشبة المسرح، ولناخذ (هاملت) مثلا، ولو تصورنا انه في عام ٢٠٠٥ قام ممثل بالقاء هذا المقطع امام الجمهور:

"عربة الشمس العسجدية دارت

عشرين كره ثم عشرة

حول عباب نبتون المرير

وارض طلوس الكروية

والقمر قد دار بلالأ معار

ثلاثين اثنتي عشرةِ مرةِ حول الدُّنى

منذ ان جمع الهوى بين قلبينا.

وهايمن جمع بين يدينا

برباطه الحلو المقدس"(٣).

ان هذا المقطع بترجمته هذه لا بد وان يجعل إلقاءه فيه مكابدات الحوارات غير المرنة، التي لا تلفظ بسهولة بسبب انتماء مثل هذا المقطع في الترجمة على الاقل الى نوع من اللغة لم نعد نتكلمها كبشر معاصرين. واذن فان في اللغة الشكسبيرية في وضعها الاصلي وتوسلها بصنعة الشعر قد يجعلها مقبولة في اذن من يتكلم اللغة الانكليزية، مع ان الباحثين في الادب الانكليزي يعتقدون ان لغة (شكسبير) هي لغة خاصة من حيث اسلوبيتها وبلاغتها وشعريتها.

٣-١- مميزات النص الشكسبيري

١-ان النص الشكسبيري اذا اخرجناه من دائرة الشعر فانه يتحول باتجاه كونه ادبا دراميا، بمعنى ان ما يجعله صالحا ليس شعرية النص وانما فن الدراما التي ينطوي عليها، هذا النص مع ما يمكن بقاؤه في الترجمة من مسحة شعرية اصلية، وعلى هذا فان قارئ النص في لغته الاصلية لابد وان يستشعر نكهة الشعر فيه فضلاً عن دراميته.

وان قراءة النص الشكسبيري خارج الشعر ترينا ما يأتي:

انه نص ممتع للقرّاء على شتى المستويات لانطوائه على شروط الدراما الكاملة،ومعلوم ان الدراما الحقة هي متعة بحد ذاتها، ويقول (لويس عوض) ان شكسبير قام بـ "اقتحام مجال الكوميتراجيديا في قوة واقتدار مما جعل هذا القالب المسرحي قالبا معترفا به في الادب الانكليزي... . ٢- بناء الكوميديا على "الشخصية" ببنائها حول شخصية محورية هي شخصية فول ستاف مما غيّر مجرى الكوميديا تماما عما كان عليه من قبل، وقد كانت الكوميديا من قبل تعتمد على المواقف وعلى اللعب بالالفاظ وعلى نقد السلوك فاصبحت ببناء شخصية(شيلوك)في "تاجر البندقية" وبناء شخصية (فول ستاف) في "هنري الرابع" تقوم على كوميديا الطبائع"(٤).

٢- ميل (شكسبير) الى الموضوعات التي تشكل ثوابت الوجود البشري مما لا يمكن ان تندثر طالما بقي انسان على وجه الارض وموضوعاته هي عن السلطة والسقوط والشجاعة والغيرة والشك.. الخ مما لا يخلو منها انسان بشكل



من الاشكال، ويقول (طاهر عبد العظيم) وهو يتحدث عن مسرحية "كيلوباترا" لـ(شكسبير) "جاءت مسرحية متسمة بالاصالة التي لا تنكر وغنية بالايحاءات الدالة على عمق الفكرة وهضم المادة الاصلية وتمثلها خير تمثيل"[(٥)] وهذا هو منحنى شكسبير في اغلب كتاباته.

٣- على ان اغرب ما في النص الشكسبيري هي الحبكات الفرعية المتوهجة بشكل تضيف للمسرحية وهجاً دون ان تخل بخطها الدرامي الاساس، ولعل مشهد المسرحية داخل "هاملت" و(البهلول) في "لير" و(الساحرات) في "مكبث" ومنديل (ام عطيل) في "عطيل"، هذه الحبكات الفرعية بقدر ضآلة المساحة التي تحتلها في النص الشكسبيري لكنها لوحدها انما تنمي دراما كاملة تعمق دراما الشخصية اصلا.

٤- ان الصنعة الشكسبيرية قد اكتشفت مبكرا انها تستطيع ان تستعين باللامرئي مثل الاشباح والجن والهواجس والاحلام، كاحد الافعال الدرامية الاصلية يعد تحولها الى كيان مادي محسوس مثل تجسيد (الشبح) في "هاملت" وتجسيد (الساحرات) في "مكبث" وما يعنيه هذا من اثارة فضول المتلقي ودهشته عندما تتحول الاشباح الى قوة فاعلة في نمو الفعل الدرامي بطريقة جادة ومقنعة منذ ذلك الزمن.

٥- لان (شكسبير) يعتقد باهمية شخصيته الرئيسة وما يجب عليها ان تقوم به من دور فاعل في مخاطبة المتلقي، وحتى لا يضطر للاسترسال في الحوارات الداخلية التي تحول الدراما الى مونودراما[(*)]، يبتكر باستمرار شخصيات ثانوية تشاطر الشخصية اراءها وتوحي لها بافكارها، او انها جسور للوصول للمتلقي عبر شروط الفن الدرامي، مثل (حفار القبور) و(الجمجمة) و(البهلول) و(لير) و(الساحرات) و(مكبث) و(جنود الحرس) و(الحديث عن الشبح).

٦-احتواء المسرحية الشكسبيرية على مواقف متغيرة، فما بين حب الى شبح الى سحرة الى مبارزات الى قتل الى جزيرة (بروسبيرو) السحرية الى المسرح داخل المسرح، الى تألق الانسان وافوله، كل هذا منساباً ضمن جوهر الدراما التي هي الصراع القائم في الكون كله.

٧- ان كل دراما شكسبير تؤكد وجود محترف للكتابة المسرحية بحيث يعرف بالضبط حدود فضائه المسرحي وعوامل القوة التي تجعل المسرحية متعة فكرية وبصرية وسيكولوجية.

يقول الناقد (باريت ويندل) عن (شكسبير): "في الفنون الجميلة، انه لعبقري ذاك الذي في الادراك والتعبير معا، في الفكر والقول، يقوم بعمله عزيزياً بحيث يبقى عمله ذا معنى بعد ان تكون الظروف التي انتجه فيها قد انقضت. ولذا فان عمل أي عبقري يتحمل ما لا ينتهي من التعقيب والتأويل، وكلاهما يتباين بقدر ما تتباين اجيال اللاحقين عن جيله، ويتباين بعضهما عن بعض"[(٦)].

٨- واذن فان النص الشكسبيري بشهادة عدد لا يستهان به من النقاد يحتمل ما لا ينتهي من التعقيب والتأويل،والسبب هو سعة الحياة في نصوصه والتي يعالج مرتكزاتها الاساسية عبر محطات دالة،واذا كانت الدلالة"تصور

(*): المونودراما: مسرحية يؤديها ممثل واحد، قد يتقمص عدة ادوار او يبقى باستمرار يلقي حواراته لوحده.



ذهني لاشياء موجودة بالعالم الخارجي تتعلق بانتاج المعنى"[٧] فان المعنى الشكسبيري عبارة عن علامات تطبع مجتمعهُ بالشكل النموذجي الذي ينطبق على كل المجتمعات الانسانية في خطوطه العامة لان الدلالة في اللغة تعني ان "اللغة نظام من الاشارات التي تعبر عن الافكار"[٨] فاذا كانت اللغة نظام من الاشارات –وفي ترجمات اخرى نظام من العلامات– فان هذه العلامات –الاشارات– لها قواعدها ومقوماتها وهو ما تصدى لها شكسبير ببراعة متناهية النظير، وهذه العلامات مادامت مرتبطة بالمجتمع وافكاره، فان شكسبير ناقش الحياة كلها بعلامات اجتماعية خالدة، وما دامت العلامة متحولة ومتجددة فاننا قد دخلنا في منطقة الهيرومنيوطيقية مباشرة، لان العلامة معنى ملتبس من ناحية زاوية الرؤية، ووجهة النظر، والسياق الذي تاتي فيه، فاذا كان "ريتشارد الثاني" ملكا يعاني من الوحدة والوحشة، من حيث ان (شكسبير) يرى فيه "الملك مفصولا عن الاخرين بحكم وضعه، ولكنه بالوقت نفسه بصفته ملكا يمثل رمزيا الاناس الاخرين"[٩] فما بين "ريتشار الثاني" الانسان والملك تبرز التناقضات الحادة التي يشعر من خلالها بانقسام حاد في ذاته. لقد اتفقنا ان "ريتشارد الثاني" علامة اجتماعية، ولكنها علامة من نوع خاص لان الملوك خاصين، ولكن كم من الاناس العاديين يستشعرون هذا الانقسام في دواخلهم بين دواعي الواجب ودواعي الذات. لذا فان التباس العلامة وارد، فهي تارة ملك، وتارة انسان، وتارة ذات خاصة موجودة في المكان والزمان المعينين، وتارة اخرى علامة مطلقة يمكن ان تكون موضوعا للنقاش في كل زمان ومكان. ولا نريد ان نسترسل اكثر مما اخذناه مثلا.

٩- فالنص الشكسبيري شاء ام ابى قصد ام لم يقصد، يضعنا امام اطلاقية العلامة بالرغم من اننا كمتلقين محددين في المكان والزمان، عندها يبدا اللعب على حبال السيرك، كم تستطيع القراءة الفاعلة ان تستشف من العلامة حياة اخرى لغير ما وضعت له اصلا، ولكنها تستمد مرجعيتها من وضعها المبدئي كعلامة وجدت في نص فيه قصد به المؤلف وحياة مجتمعه آنذاك. ما الذي تقدمه الشخصية الشكسبيرية ؟ لقد قيل عن (شكسبير) انه يمسك مرآة "في مواجهة الطبيعة تعكس ابدية الفكر وابدية الانفعالات"[١٠] بمعنى ان شخصياته مسلحة بفكر يصمد للزمان وبانفعالات لا تتغير درجتها على الرغم من تعاقب عشرات الاجيال منذ (شكسبير) الى الان، كمهمين يهمنا ان تناقش مسالة ابدية الانفعالات ملقين جانبا بالمسالة ذات الاشكالية الكبرى وهي ابدية الفكر فهل صحيح ان الانسان العادي في القرن السادس عشر – عصر شكسبير– يحمل ذات الانفعال الذي يحمله أي منا في الالفية الثالثة ؟ ان الجواب البديهي ان هذه مسالة مستحيلة، وتزعم الباحثة ان الانفعال تكونه جملة من الشروط، تبدأ من المناخ وتنتهي بسر الوجود الانساني. فما انفعل له انا لا ينفعل له غيري، ولكن كيف استطاع (شكسبير) ان يوحي لمن قال هذا بانه يكتب لافكار وانفعالات ابدية، ان الحل في النص الشكسبيري نفسه، ولكن النص الشكسبيري وفي دائرة مغلقة يكتب عن اناس في عصرهم، والمختص هو الذي يسحب العصر من سجنه في الماضي ويطلقه في الحاضر عبر فاعلية التأويل، فهاملت يتوقف عند حدود النص الشكسبيري القديم من حيث كونه اميرا دنماركيا وابن ملك وملكة وغيرها من حبكات المسرحية، ويتحول الى علامة اجتماعية مليئة بالطموح والمعرفة والشكوك، وتصب هذه الانفعالات مثلا في رغبة الانسان الازلية في انجاز فعل يؤكد انسانيته، ولذلك تمتلئ مسرحيات شكسبير بمناجاة الشخصية لضميرها، عبر تأسيس حقيقي لانسان سوي، لكن ما يحيطه، يحوله نحو الاسوأ او الاحسن.



ان الذي لم يتغير بالانسان هو ضميره، ايمانه بالعدالة، وبهذه الطريقة حلت قضية الانفعالات المنطلقة من افكار توجهها وتسيطر عليها سلبا او ايجابا. ان شكسبير يقدم في نصه النظرة الكلية للوضع البشري، والتأويل الذي نتسلح به اتجاه النص الشكسبيري، انما يوقعنا في فخه، عبر التفاصيل الدقيقة التي يقدمها (شكسبير)، ليست كخطوط فرعية او مستلزمات جمالية ولكنها كجزء اصيل من الخط العام للدراما التي يكتبها، ان قارئا مجتهدا لشكسبير يستطيع ان يرفع بعض التركيبات البلاغية من الحوارات التي يعتقد انها تثقل القراءة او العرض، ولكنه ما ان يتقدم باتجاه تفاصيل الفعل والحركة حتى يقف بمواجهة التأويل الملائم للمعنى الذي تضمه هذه التفاصيل.

١٠- ان النص الشكسبيري يدخل دائرة النص وليس العمل الادبي كما مر بنا في المبحث الثاني، بمعنى ان يتخلص من اسار حدود العمل المكتوب المحفوظ بين الغلاف والغلاف، وهنا فهو عمل مفتوح على معان متجددة طالما تجددت تفاصيل الحياة مع بقاء ثوابتها المعروفة، واذا كان العرض المسرحي يجعل الاساس في تقديم (شكسبير) هو نصه المعروف، محولا اياه من افق الكتابة والقراءة الى افق العرض، فانه يبقى عرضا محدودا لمحدودية المكان المسرحي ومحدودية الجمهور الذي يراه، وعدم مضاهات التقنيات المسرحية لتقنيات وسائل التعبير المرئية.

في المسرح "يقرر المخرج ايقاع المسرحية غير ان إقاع المسرحية يرتبط بشكل لا يتجزأ مع حركة الممثلين، مع الميزانسين. يقرر المخرج الاصوات الموسيقية في المسرحية غير ان الموسيقى ترتبط على نحو لا يتجزأ بتعاملها مع الميزانسين. يتعامل المخرج في المسرح مع الضوء غير ان الضوء يرتبط بالميزانسين. وهكذا فان الميزانسين يرتبط مع كل عناصر النشاط الاخراجي، وهو يحدد تصرفات الممثل وهو بدوره نتيجة للنشاط التمثيلي فوق المنصة"[١١].

ان الميزانسين المسرحي محسوب على اساس ان المتفرج ثابت لا يتحرك، وهكذا اخرج المخرجون وكتب الدراميون.

١١- ان النص الشكسبيري وجد حياته الجديدة عبر الفن السينمائي لتحويل النص الشكسبيري من نص مقيد بالمكان المسرحي الى نص ينطلق عبر شاشة السينما التي هي نافذة العالم. وكانما انتظر النص الشكسبيري اكتشاف السينما كي ياخذ النص مداه الارحب، ولكننا هنا في السينما انعطفنا خطوة جديدة ومعقدة باتجاه انفتاح التأويل على مديات لم يالفها النص الشكسبيري في حياته المسرحية السابقة لتعدد وسائل الفلم في تجسيد النص المكتوب واختلاف الوظائف والافكار والجماليات وراء استخدام عناصر اللغة السينمائية سواءً بمجموعها او كل على انفراد لان السينما وميزانسينها محسوب على متفرج متحرك من خلال عين الكاميرا، وسائل خاصة بالنوع السينمائي نفسه، من خلالها نرى العالم الديجيتكي[*]. في المسرح المنفرج ينظر بعمومية ويستنتج الخصوصية بينما في السينما ينظر للخاص ويستنتج العام، "في المسرح عموما، ينجح المخرج بتوصيل الفكرة بواسطة حركات الممثلين، بينما يوصل المخرج السينمائي الفكرة ذاتها، المحتوى ذاته مقيدا احيانا حركة الممثلين، مطورا بالمقابل حركة الكاميرا"[١٢].

(*): كلمات دياجيتيك، وديجيز وضعها مجموعة من الباحثين باشراف اتين سوريو وتعني كل ما ينتمي، بمفهوم سهل، الى الحكاية المروية. راجع مارسيل مارتن، ص١٩.



١٢- ان الكاميرا تدخل منطقة الشعر الشكسبيري خاصة والشعر كفن ابداعي عامة، لقدرتها على الايحاء والتكثيف والاختزال، فلو تابعنا التراث المسرحي الشكسبيري، لرأينا ان ظروف الكتابة المسرحية، تحتم على الكاتب ان يقسم المسرحية الى أربع فصول او ثلاثة، ويقسم الفصل الى مشاهد، ويحتاج ان يحدث توقفات وراء المشاهد او الفصول، لكي يتيح للعاملين في المسرحية ان يغيروا المنظر او ملابسهم، وما الى ذلك من مستلزمات هي في جوهر التاليف والعرض المسرحيان، ومن المؤكد ان هذه التوقفات ما لم تحسب بدقة، فانها ستتدخل في ايقاع العمل المسرحي وعلاقته بالازمنة الميتة او الفعلية داخل النص، ومن ثم انعكاسها على المتلقي.

في السينما التحول من مشهد الى آخر او من مجموعة مشاهد تعالج حدثاً (Siquense) يتم عن طريق الانتقالات، وهي "طرف الوصل في السرد الروائي، أي ارتباط اللقطات ببعضها بالبعض الاخر. ولما كان الفلم مكونا من اجتماع عدد كبير من القطع المسجلة في اماكن شديدة الاختلاف وفي ترتيب لا علاقة له بسير الاحداث الطبيعي، وكان فن الفلم من جهة مؤسسا على تقطيع الواقع الممتزج بتركيز للزمن وبالوجود المكاني الذي يكون في بعض الاحيان محيرا، فانه من الجلي انه لا غنى للمخرج بوجه خاص عن العناية بتقدير مجموعة من المؤثرات البصرية او الصوتية هدفها خلق الشعور عند المتفرج، شعورا واعيا اوغير واع، بالتسلسل التشكيلي والمنطقي بين جميع اجزاء الواقع التي تكون الفلم"[١٣]، ان هذه الانتقالات لا تستغرق من الزمن الا طرفة عين، بمعنى ان لا زمن فعلي ملموس في التغيرات ما بين لقطة واخرى ومشهد وآخر، ولان هذه الانتقالات بهذه السرعة، احتاج صانعو الفلم ان يمدوا في زمن الانتقالة، فجعلوا بعض الانتقالات مشحونة بالدلالات عن طريق جعلها تستغرق زمنا اطول، مثل الظهور والتلاشي التدريجيان (Fade in fade out) والمزج (Dissolve) فاذا كانت لغة (شكسبير) كما هو موجود فعلا، لغة متدفقة، منسابة، متسلسلة تكمل حوارات الشخصية الاخرى، والحدث يقود الى الحدث، فكم كان شكسبير بحاجة الى سرعة الانتقالة كي يحقق ايقاعة المتنامي الأخاذ ؟.

ويقول (زيفريللي) الذي اخرج "روميو وجوليت" عام ١٩٦٧: "بعد ان تحييا عشر سنوات مع المسرح والاوبرا، وتخرج شكسبير للمسرح. يبدو امرا طبيعيا ان تستكمل مع شكسبير في السينما"[١٤] وهذه الطبيعة التي يتكلم عنها مخرج سينمائي مشهود له، لم تكن بتلك السهولة مع أي كاتب مسرحي، انه يتحدث عن (شكسبير) بالذات وتحويله الى السينما، وهذا يعني ان الكتابة الشكسبيرية هي الاقرب الى طبيعة الفن السينمائي من حيث ما من اشارات الى طبيعة هذا الفن.

ان في هذا التحويل ما يغري بالتجاوز على النص الشكسبيري وجعله ينطلق بغير ما صمم له الكاتب المسرحي، لان في وسائل السينما من الامكانات ما يجعل من السهولة ان تستبدل اجزاءً من النص او تدخل في اشكالية تأويلية ما بين النص الاصلي والعرض السينمائي، وتصل اشكالية تأويل صانع الفلم الى الدرجة التي يستنكر فيها المؤولون ما فعله صانع الفلم، لانه لا يتفق والروح الشكسبيرية، وكمثال نورد هذا الاستلال لاحد منظري وكُتّاب ونقاد السينما (هوارد لوسون) الذي يقول:

"في فيلم هاملت الذي قدمه لورنس اولفبيه نرى انه أدخل تغيرات على مدخل البناء الدرامي للمسرحية ومن ثم فقد طرح هذا التغيير مشاكل هامة تتعلق بالعرض السينمائي والكثير من التفاصيل الصورية التي قدمها اوليفيه مشكوك



في قيمتها. فاللقطات المبهمة للقلعة والمنصة التي ترقد فوق البحر تبدو غير ناجحة في خلق الحالة النفسية او نقل معنى رمزي، ولكن اعادة الترتيب هذا يستحق دراسة متأنية كمحاولة لترجمة الاسلوب الشكسبيري الى اللغة السينمائية"[١٥] ويعترض (لوسون) على ان المشهد الافتتاحي في المسرحية التي يجري فيها اخبار الحراس لـ (هاملت) عن ظهور الشبح ولكن المشهد يختم بسطر لم يرد في المشهد الافتتاحي وانما في نهاية المسرحية وهو قول (مارسيلوس): "هناك شيء متعفن في دولة الدنمارك"[١٦] وعندها تنتقل الكاميرا عبر ممرات القلعة وجدرانها حتى تقف على نافذة غرفة الملكة، وتنتهي بلقطة لسرير الملكة. ان هذه اللقطة قد قفزت الى احد التأويلات المهمة لمسرحية "هاملت" من حيث يعتقد ان (هاملت) يتهم امه بالزنى، وهو امر لو كان حقيقة لما احتاج تأويلا، ولوضعه (شكسبير) صريحا في هذا المشهد. وان هذا المعنى، وهو معنى قد اقحمته الكاميرا الى عقولنا بلا مبررات "وبذا اصبحت الكاميرا شريكة بالتاليف بل ومتناقضة مع ما يريده المؤلف"[١٧] ان تقديم النص الشكسبيري مؤولا من قبل صانعي الفلم يصطدم بعقبات كثيرة، لعل من اهمها ان النص الاصلي، نص لا يعطي نفسه ومقاصده مرة واحدة من ناحية ومن ناحية اخرى ان النص الشكسبيري شائع الانتشار والتاثير لدى الكثيرين من غير النقاد حتى. لذا فان الخبرة بمسرح شكسبير غير كافية عند تحويله الى السينما بل يجب ان توازيها خبرة بالوسائل السينمائية التي تجعل اختيار نص يعنيه لشكسبير خاضع لمتطلبات السينماتوغرافي وتخليص النص من قيود المسرحية التي صنع فيها في الاصل.

١٣- يبدو ان النص الشكسبيري لا يقبل المصادرة على المطلوب، أي نبدأ بتأويلنا اولا ثم نستمر لاثبات هذا التأويل اوعرضه، ان كاتبا مثل شكسبير يصنع لنا حدثا يقود الى اخر، وحتى تنتهي لدينا الحكاية ونحن نختار ما نؤوله اخيرا، لان النص الشكسبيري اساسا نصٌ مفتوح الافق على شتى التاويلات فكيف يمكن ان يرضى المتلقي بتأويل أوحد ؟. لو قمنا بمراجعة بسيطة للمشاهد الافتتاحية لمسرحيات (شكسبير)، فسنجد ان المسرحية لا تقوم على تأويل واحد، بل ان الجو العام الذي يطبع المسرحية هو اطار يضم كل التأويلات المحتملة، وهي كلها تبدو لاول وهلة على الدرجة نفسها من الاهمية، ولكن اهميتها نابعة من كونها –أي التأويلات– متجاورة، ومتعة النص الشكسبيري في تجاوز احتمالات التأويل المختلفة، ففي "هاملت" مثلا المشهد الافتتاحي يظهر فيه شبح للحراس، هذا الشبح هو الملك والد هاملت الذي توفى منذ شهر كما يخبرنا المشهد اللاحق، مع حوارات للحراس عن الوضع السياسي في المملكة وتاثير الاشباح على الناس وعلى الكون، ثم القرار باخبار هاملت، والمشهد الثاني، صالة العرش وتوسلات الملك عم هاملت ووالدته الملكة الى هاملت بان يتخلص من الحزن مع اشارة من هاملت كونه غير موافق على كلام عمه، وفي المشهد الذي يليه، اول مناجاه طويلة لـ (هاملت) تكشف مرة واحدة عن خفايا هذا الكائن وهي التي تبدأ بـ

"**ليت هذا الجسد الصلد ...**" [١٨]

ويشير ايضا باصابع الاتهام الى امه التي ينعتها بالفاسقة الزانية، وفي هذا المشهد ايضا، يجري حديث بين (هاملت) و (هوراشيو) بان يكتم امر الشبح عن الجميع، ويبدو في نهاية المشهد ان (هاملت) يبحث عن مبرر لظهور الشبح الذي يعتقد بان اثم ما هو الذي اثار ظهوره.

"روح ابي تحت السلاح ؟ ليس كل شيء على ما يرام



لعل في الامر سواءً. ليت الليل يقبل الآن

حتى تلك الساعة استقري يا نفس

ما من اثم الا وسيبدو

مهما احتجب

ولو غمرتها الدنيا بأجمعها عن اعين الناس"(١٩).

فيما ذكر لحد الآن تظهر لنا جملة اشارات وهي:

أ- ظهور الشبح المقلق في دولة الدنمارك المضطربة.

ب- استخفاف (هاملت) بكلام عمه وامه الخفي.

ج- اشارته الى ان مظهره لا يوحي ما بدواخله.

د- مناجاته الطويلة عن رغبته بالانمحاق والتلاشي.

هـ- ثم المناجاة المحيرة والغريبة والتي فحواها، الطلب الى نفسه بالاستمرار، وان الاثام سوف تظهر مهما خفيت.

ان هذه النقاط الخمس تبدو متناقضة، وان (هاملت) لم يحزم امره بعد، على الرغم من استخفافه بعمه واتهام امه بالزنى، ولكنه يريد ان يبحث عن شيء، عن اثم، واي اثم اكبر مما اشار اليه (هاملت) ؟ ان في معالجة (لورنس اوليفيه) لـ "هاملت" في فلمه المعروف، وتاكيده على فجور الأم يتلاشى تماما في المشهد الثاني من النص الشكسبيري اشارته لاستقرار روحه، وان الاثام ستظهر عاجلا ام آجلا.

ان النص الشكسبيري، نص مكتوب للناس، وقد وقع بيد الذين يريدون تحميل النص بما لا يحتمل، فخرجوا برؤى وافكاراً فلسفية فوق طاقة النص المسرحي وشخصياته، والا فليس من المعقول ان يكتب (شكسبير) في القرن السادس عشر او السابع عشر نصوصا فوق طاقة جمهور مسرح شكسبير والذي يشكل العامة غالبيته. فلو كان (هاملت) كما يفسره النقاد بهذهالإشكالية لما لاقى قبولا في تلك العصور الماضية. ويقول الكاتب والناقد المسرحي (علي عقله عرسان) عن تجربته مع مسرح شكسبير ما يأتي: "على الذي تعامل مع شكسبير يجب ان يعرف طبيعة المسرح الشكسبيري كي ينطلق الى فضاءات اخر، على ان لا يكون مجافياً كلياً لروح العصر وروح البيئة، ومن ثم ان الاقناع في شكسبير والمعرفة بعصره عملان اساسيان في التعامل مع النص، ولكن اعتبار النص الشكسبيري مسوّدة اضيف لها ما اشاء، هنا لم يعد شكسبير وانما نصٌ جديد"(٢٠) ان شأن النص الشكسبيري شأن غاية في الخصوصية، تلك خصوصية ان يوفر النص جمهوراً يدفع تكاليف انتاجه وعيش القائمين عليه. ولا يستطيع هذا ما لم يجلب الجمهور المتاح له من عامة وخاصة، وهذا هو شان الفلم السينمائي اليوم فهو مصنوع لجمهور مختلف اشد الاختلاف، فيراه المختص والمتفرج العادي، لذا فان ما فات المؤولين هو ان شخصيات شكسبير مفهومة على اكثر من صعيد فكري يستطيع العادي من الناس ان يتعاطف معها، وكذلك المختص، وفي حالة (هاملت) كونه نبيل المشاعر، ويمتلك وعيا



كبيرا، وهو رجل دولة من الطراز الاول، كان لا يريد ان يصل الى السلطة على دماء امه وعمه، بل اراد ان يفضحا نفسيهما حتى يرتقي العرش بكل النبل المطلوب. ان اشكالية تأويل النص الشكسبيري نابعة من قضيتين رئيستين الاولى.

١٤- ان النصوص الشكسبيرية مكتوبة بفرادة مهيبة وابداعية عالية، لان (شكسبير) كما يروى عنه، ممثل وصاحب مسرح ومخرج. فهو ادرى بخفايا الفن المسرحي من حيث تقبل الفكرة والمتعة التي يوفرها للجمهور ومن ناحية اخرى هو شاعر موهوب، لذا فان موهبته وخياله قد جعلته يعرف سر الخلود لاي كتابة ابداعية، اما القضية الثانية: فهي قضية شائعة، وهي ان النص الذي يعطي نفسه مرة واحدة، هو نص ميت لذا فان (شكسبير) يتعمد اخفاء مقاصده الرئيسة في نصه لصالح شحذ اهتمام المتلقي العادي، وشحذ تفكير المتلقي الخاص في معرفة المرامي النهائية للنص.

واذا تفحصنا نصا شكسبيريا ما فسنجده الاحابيل التي يضعها (شكسبير) في الحوارات والمناجاة والفعل المسرحي التي تجعل من حل هذا اللغز متعة في حد ذاتها، ولناخذ مثلا "عطيل" ومشهد قتل (دزدمونة) بالذات، لنرى مناجاة (عطيل) التي تبدأ بما يأتي:

"انه السبب، انه السبب، ايتها النفس
لا تجعليني اسميه لك، ايتها النجوم الطاهرة
انه السبب، غير اني لن اسفك دمها،
ولن اخدش ذلك الاهاب الابيض كالثلج الاملس،
كرخام التماثيل
ولكنها يجب ان تموت والا فانها ستخون المزيد
من الرجال، اطفى النور، ثم.. اطفئ النور
اذا اطفاتك ايتها الخادعة اللاهبة
بوسعي استعادة نورك من جديد
اذ انا ندمت، ولكن اذا اطفأت نورك انت
يا أبرع نسق صنعته الطبيعة بروعتها.
فاني لا اعرف اين تلك النار البروميثية التي
يوسعها اشعال نورك من جديد. ان قطفت الوردة
لا استطيع ان اهبها نمو الحياة ثانية،
ولا بد لها من ذبول.
شأشمسها على الشجرة..
(يقبل دزدمونه)
يا نفسا عاطرا يكاد يغري
العدالة بان تكسر سيفها بـ قبلة اخرى، واخرى..



هكذا كوني حين تموتين، فأقتلك.

واحبك بعدها.. قبلة اخرى، وهي الأخيرة..

ما كانت حلاوة فاتكة كهذه. يغلبني البكاء،

ولكنها دموع قاسية.. هذا الحزن دلوي

يضرب من يحب.. ها هي تستيقظ"[٢٠]

ان هذه المناجاه عند سرير (دزدمونة) هي اعلان بالقتل. نية بالقتل ؟ هل هي مواصفات انسان يريد ان يرتكب جريمة كبرى ؟ ولنقل انها هكذا، من يستطيع ان يدين قاتلا يتحدث عن ذلك "الاهاب الابيض كالثلج، الاملس كرخام التماثيل" او ان يتحدث عن "ابرع نسق صنعته الطبيعة بروعتها" او يتحدث عن "النار البروميثية التي تستطيع اشعال نور الضحية من جديد" او الوردة، النفس العطرة او على العدالة ان تكسر سيفها او الفعل الدرامي المتمثل بالقبل التي يكيلها للمرأة النائمة على السرير، لم يختتم عطيل والمفترض به انه قاتل، قاسي القلب، مناجاته بقوله: "يغلبني البكاء، ولكنها دموع قاسية.. هذا الحزن علوي، يضرب من يحب..".

انني ازعم ان قاتلا من هذا النوع ليس بقاتل، انه يتصرف بعاطفتين متناقضتين (وهذا جوهر الصراع الدرامي الذي يجيده (شكسبير)، هاتان العاطفتان احداهما فريدة في النوع الانساني وهي الحق، والانسانية قطعا. والثانية عاطفة لا تمت للنوع الإنساني) ولكن الانسان مدفوع اليها بسبب الشر الذي يحيط به انه قتل وليس قتل، انها جريمة وليس جريمة، انها احبولة شكسبيرية كي يستثير عاطفة الجمهور على الابرياء الذين يقتلون ابرياء، مما يجعلهم يركزون على النوع الانساني، وليس على القتل، لان القتل في "عطيل" موجود طالما تطالع شخصية مثل (ياغو) تقطر لؤما وحقدا، وهكذا نشهد لشكسبير بايجادته صناعة اليقين وضده، الانسان في صورة قاتل والقاتل وهو يتصرف مدفوعا بالانسانية، ويستطيع النص الشكسبيري ان يصل هذا بالكلمات ويجسد بالفعل الدرامي على المسرح على الرغم من محدوديته فماذا لو عبرنا الى الفن السينمائي، وراء وسائله التعبيرية، كم ستضيف اللغة السينمائية الى تضاريس النص الشكسبيري ؟

٣-٢ – شكسبير سينمائيا

ان النص في السينما، نص متجدد على مدى استمرار العرض، ان كل لقطة تولد اللقطة التي يعدها للانغمار في الشكل الفلمي الذي هو قائمة لقطات الفلم. فكل لقطة هي مادة البناء الاولية للفلم، وكوحدة بناء فان لها صلادة ووجود بحيث يرتكز الفلم عليها، فاللقطة هيكل الفلم ومادته ومحتواه "ان اللقطة باعتبارها موضوعا ومادة للتشكيل تعتبر اكثر صلابة من الجرانيت، وهي صلابة خاصة بها وحدها، وحيث يصبح اصرارها على الاثبات الكامل للحقيقة متصلا في طبيعتها. ولكن هذه الصلابة التي هي عنيت ثراء وتنوع اساليب المونتاج، حتى اصبح المونتاج اقوى وسيلة للصياغة الخلاقة"[٢١]، ومن هنا هذا يتبين لنا ان في يد صانع الفلم لوائح تسجل الحياة على شكل لقطات تكون زمن العرض المرئي، وتختلف اعداد هذه اللوائح – اللقطات من فلم الى اخر "ان هناك افلاما استثنائية تحتوي على عدد من اللقطات مرتفع جدا ٣٢٢٥ في اكتوبر لايزنشتاين او على العكس من ذلك ضعيف جدا (٧٣ في ((اغنية الهند)) لمرغيت دورا حوالي العشرين في بعض افلام ميكلوس جانكو). ولكن الفلم المتوسط المدة يضم ويتراوح بين ٤٠٠ و٦٠٠ لقطة"[٢٢]



وهذا الاغراء الكبير للمبدع السينمائي يجعل من افكاره متجسدة بعدد لقطات الفلم، فاذا كان يتعامل مع نصٍ شكسبيريٍ، فهذا يعني ان الفرضية المغرية للتأويل، ولخلق المعادل الصوري لكلمات وجمل الكاتب، بقدر لقطات فلمه، واذا ما اراد ان يؤول فانه يستطيع ان يشبع رغبته بالتأويل المستندة على نص لا يضاهي من حيث اللغة المحكية والخيال الخلاق والمضامين المتنوعة، (تلك هي ميزة النص الشكسبيري) واذا ما اعتبرنا ان اللقطة هي وحدة السرد الاولى فان جميع اللقطات في نسق كلي النقطة الحيوية لفن السينما، معبرا عنها بالمونتاج، ولذا فان التأويل في السينما هو غيره في المسرح. فالتأويل المسرحي اجمالي ذو مفردات قليلة وهي المشهد والفصل، ومهما كانت التقنيات المسرحية فالمشاهد تبقى قليلة لانها تحتاج الى شغل حقيقي على خشبة المسرح مثل اخراج الديكور وادخاله، وتبديل ملابس الممثلين.. الخ، ولكن الفلم السينمائي ليس بحاجة الى هذا الجهد البشري الذي ياخذ من زمن العرض، ان زمن العرض السينمائي لا علاقة له بالتحضيرات المسبقة ناهيك عن طريقة السرد السينمائي التي بامكانها ان تحيل الى صور ليس لها علاقة بالزمان والمكان، فاللقطة المتقطعة التي تدخل على سياق متصل من اللقطات، تمتلك من الايحاء وقدرة التاثير ما لا يستطيعه العرض الدرامي على المسرح، وهذا طبيعي لاختلاف الوسيطين التعبريين بلا انتقاص احدهما من الاخر، ففي "هاملت، ٢٠٠٠" لم يكن هنالك تأويلا لفكرة او مغزى لمسرحية، وحقيقة كانت هنالك معركة تأويلية تبدأ من الاولى حتى الاخيرة، اننا كمتلقين كنا نصغي بصريا لتأويلات الملابس والماكياج والديكورات واللغة والاماكن والسينوغرافية في المستوى الاول، اما في المستوى الثاني فالمعركة التأويلية في الجبهة الثانية تنبثق من وسائل الوسيط التعبيري الابداعية، فلقطة قريبة لوجه (هاملت) ولقطة تفصيلية الى يده وهي تحمل كاسا مملوءة للنصف يضعها امام وجهه، فعندما تنظر الكاميرا اليه وبفعل انكسار الضوء لانتقاله في اوساط مختلفة، يظهر وجهه متكسرا، وهذا ما يمكن ان يجده المتلقي عبر عدسه الكاميرا، واي وسيلة تريد ان تظهر هذا التفلطح فهي وسيلة يعوزها الكثير من السلاسة.

١٥- ان النص الشكسبيري اساسا مليء بشراك التأويل وتزعم الباحثة ان كل كلام الشخصيات في النصوص الشكسبيرية هو كلام حمال اوجه، ولنعد الى "هاملت" وهو النص الاكثر شهرة وتداولا، وللنظر الى اشكالات كلام (هاملت) حواراته ومناجاتـه:

في المشهد الاول من "هاملت" والحوار بين (هوراشيو) و(مرسيلس) يقول (مرسيلس): "لم هذه الحراسة الدقيقة الشديدة يكد بها كل ليله ساكن هذه البلد ولم تصب كل يوم هذه المدافع النحاسية وتشترى من الخارج معدات الحرب"[٢٣].

ان (مرسيلس) جندي كما تقدمه المسرحية او المفروض هو الاولى بان يعرف سر الحراسة الدقيقة، والمدافع النحاسية التي تصب، واذن فان حواره هذا لا بد وان يخفي شيئاً ما وعلى المؤول ان يحل هذه الاشكالية او اذا انتقل الى شخصية اكثر اهمية في المسرحية مثل:

(روزتكرانتز) الذي يقول ردا على قول (هاملت) بان الدانمارك سجن يرد عليه: "اذن فالدنيا كلها سجن".[٢٤]

فهذا الصديق الذي يتملق ولي العهد، باعتبار ان الدنمارك هي الدنيا ونحن لا نتبين على وجه الدقة، لما يقول هذه الجملة، وهو الذي اخذ على عاتقة ان يكون جاسوس الملك ومنفذ مشيئته بقتل (هاملت). او ردود (هاملت) الملغزة على عمه وامه وبولونيوس وحديثة الاشكالي مع (اوفيليا).



١٦- ان النص الشكسبيري نصا مثاليا لردود الفعل المتأملة العميقة لا ردود الفعل التي تتجسد في الفعل الدرامي المعروف، ولذا فنحن في حاجة عميقة لان نتمعن في وجوه الشخصيات الشكسبيرية، ان نتمعن في ايماءاتهم وهمسهم وحركة عيونهم، واذن فصانع الفلم امام فيض من المادة التي تدخل في دائرة التأويل، فهو عندما يستخدم اللقطة القريبة والقريبة جدا، فانه يضعنا مباشرة امام سحر وفرادة هذا النوع من الحياة الذي لا يستطيعه فن غير السينما. ولنا ان نتصور وجه طفل يعلوه النمش وهو يطرف بعينه مندهشا. ان هذه اللقطة تنبض بحياة حقيقة وهي مرآة المشاهد الى عوالم الشخصية، ولو تصورنا "مكبث" وهو يقول:

"لقد اوثقوني بخشبة: فلا استطيع الهرب،
وعلي كالدب ان اقاتل حتى نهاية الجولة
من ذاك الذي لم تلده امراة ؟ رجل كذاك
علي ان أهاب دون سواه".[٢٥]

ان (مكبث) هذا الجبار العنيد الطموح، يستطيع على خشبه المسرح ان يلقي حواره بالطريقة التي يتيحها له الاخراج، ولكن بالفلم السينمائي تزعم الباحثة ان لقطة قريبة لوجه (مكبث) بالخلفية التي نعرفها عنه سيكون لها تأثير يؤكد اشكاليه تأويل هذه الشخصية، واذا انتقلنا الى خطوة اخرى هي اشكالية التأويل السينمائي للنص الشكسبيري فتزعم الباحثة ان حركة الكاميرا، وهي تعين موضع الشيء ثم تتحرك نحوه، حاصرة اياه او متمعنة فيه بالسرعة العادية، او البطيئة، او الخاطفة، كل هذه الحركات او السرع لها مدلول خاص، ومن ثم تأويل يطبع كل لحظة من بناء اللغة السينمائية في الفلم، لان كل علامة في السينما تأويل وهذا ما يقوله (هانس روبرت يوس) الذي يعتقد انه بمجرد لفظ العلامة اللغوية او "ان كل قول، ايا كان يعد تأويلاً".[٢٩]

ولناخذ مثلا من فلم "باريس والاخرون" للمخرج (كلودليلوش) كما يأتي:



١- ل/ع البطل والبطلة في ملابس الزفاف، ترمي البطلة باقة الزهور على الاصدقاء المحيطين بهما، ثم يصعدان السلم الحلزوني خلفهما، تنسحب الكاميرا تاركة الجمع متابعة لاثنين بحركة (بان) الى اليمين، ثم زاوية اعلى من مستوى النظر للكاميرا التي تتابع الصعود ثم ترتفع الكاميرا شاقوليا بحركة (كرين) وتستقبلهما في اعلى السلم، ثم حركة (شاريو) تتابع الاثنان وهما يتراكضان سعيدين في ممر الطابق العلوي حيث نراهما من صف النوافذ المتتابعة وحالما يصلان الى باب يؤدي الى ردهة، تدخل الكاميرا من النافذة بحركة (كرين) متابعة البطلين وهما راقصاً باليه يؤديان حركات انسيابية جميلة ملأها الفرح.

اما التكوين السينمائي فشأنه شأن المكان السينمائي اما ان تتحقق أمامنا بطريقة مباشرة، فاللقطة ترتب فيها الأشياء بطريقة توجه عين المشاهد إلى ما هو أكثر اهمية في اللقطة من ناحية ومن ناحية أخرى ترتب الاشياء بحيث يتحايل صانع الفيلم على البعد الثالث فيعطي إحساساً به من خلال المستوى الأمامي للصورة ووسطها وخلفيتها.

ويطرح التكوين مسائل اخرى غاية في الاهمية لصالح تأويل النص الفلمي فاذا رأيت (روسبيرو) في جزيرته السحرية في مسرحية "العاصفة" فهو "ساحر يتفوق بفنه على عالم الطبيعة عن طريق السحر المقدس"[(٢٧)]

فانك لا بد وان ترى الجزيرة بعين العدسة السينمائية، لان حدث "العاصفة" هنا اكبر من ان تستوعبه خشبة المسرح، لان ما يتفق معه سحر الدور الخلاق لآله التصوير، من حركات وزوايا تصوير واحجام لقطات وتكوين في الكادر ناهيك عن الشريط الصوتي فيما اذا استغل بشكل خلاق، فهو يستطيع ان ينقل كلام المسرحية وهو اهم ما فيها مع التنوعات التي يتيحها لاقط الصوت (المايكرفون) كتقنية، دون الشعور بالمبالغات التي يلجأ اليها المسرح في تضخيم الصوت او مضاعفته (الايكو Ecco).



إن الصورة السينمائية وهي غاية الفلم الاساسية، عندما تستعين بالصوت فإنما تلعب على حقل دلالي آخر يدعم المعنى ويشتغل متجها إلى الصورة، وليس بديلا عنها، ولا يأخذ الصوت أهميته المعروفة في الحقل المسرحي منه في الفن السينمائي، وقيل قديما إن الفنان المسرحي عبارة عن صوت مدرب، بينما الشريط الصوتي في الفيلم تأكيد لصدق ما نراه من صورة حتى لو كان الفيلم سريالياً لأن الصورة السينمائية تمتلك من الاقناع ما تجعلنا نكون ذاكرة معرفية اكبر من حدود تجربتنا الحياتية، لا بل ان الصوت قادر على الإيحاء بصور ذهنية أخرى تضاف للصورة التي نراها على الشاشة، ففي فلم تسجيلي عن تايلند عرضته قناة الحرة الفضائية يظهر في الكادر نصب تذكاري مطعم بجداريات نحتية لمقاتلين تايلنديين من العصور القديمة، قاموا بتحرير بلدهم من البورنيين الغزاة، ويتحدث الصوت من خارج الكادر عن الطمأنينية والهدوء التي تغلف المنطقة التي تفرضها الصورة. يقول المعلق: "إن هذا النصب التذكاري لا يتناسب والدعة والاطمئنان التي تعيشها هذه المنطقة من تايلند، وتبدأ الكاميرا بعرض تفاصيل جدارية نحتية للمقاتلين وهم مدججون بالدروع والاسلحة في حين يمتلئ الشريط الصوتي بصليل السيوف وصيحات الحرب"(٢٨)، فنحن هنا نرى صورة مع صوت مضافة لها جعلها ذات معنى مضاعف، أي انتقلت من المعنى الى الدلالة".

١٧- ان النص الشكسبيري سواء أكان مقروءاً ام عرضا دراميا ام فلما سينمائيا يبقى هو النص الاساس الذي تطاله التأويلات والاشكالية هنا هي: أي تأويل يستند الى الروح الشكسبيرية من حيث اللغة ورسم الشخصيات وبناء الحدث والفعل الدرامي والتصرف بالقصص المزدوجة التي يحويها النص الشكسبيري مثل مشهد المسرحية في "هاملت" التي هي تشبه المسرحية الاصلية، وكما يقول (برادلي): عن المزدوجات في مسرحيات شكسبير "ان المؤامرة الثانوية تسد النقص في قصة كانت ستكون من دونها هزيلة بعض الشيء كما انها تزودنا بتباين له دوره المهم بين اشخاصها واشخاص المؤامرة الرئيسة التي نجد ان قوتها وقوامها التراجيدين يزدادان سموا بمقارنتها ببنيان المؤامرة الثانوية التي هي اضعف"(٢٩).

وهذا ينطبق ايضا على مشهد مسرحية داخل مسرحية (هاملت) بمعنى الروح الشكسبيرية في اصالة المعنى وتفرده ومن ثم الدلالات المترشحة من هذه المعاني.

هذه الروح الشكسبيرية وهي التي وضعت اساسا للمسرح ومع هذا قام المسرحيون بتأويلات لا تعد ولا تحصى للنص الشكسبيري، وجاءت السينما لتدلو بدلوها، فقامت بعملية تأويل اخرى مستندة قطعا الى النص وما اتاحه من عروض مسرحية ومعالجات سينمائية سابقة. واذا كان الباحث (فارس مهدي) يسمي اشتغاله على اي نص حكائي بانه "ازاء عمليةٌ فكريةٌ ابداعيةٌ ذات نشاط تأويلي / تفسيري لاقتراح بنية جديدة تحمل في تضاعيفها ذات الدلالات والمعاني للبنية النصية (الام) اذا جاز لنا التعبير"(٣٠) واذا تجاوزنا الخط المائل الذي يضعه بعد ذات نشاط تأويلي، فاننا نكون في السياق نفسه. فالى أي مدى نستطيع ان نؤول النص الشكسبيري ؟ وهل بمقدورنا ان نحذف شخصيات من المسرحية ؟ او احداثا او تغيير الزمن ؟ او الامكنة باعتقاد الباحثة ان أي تغير ببنية النص الاصلي -ان الزمان والمكان والحكاية وغيرها هي بنى عميقة من النص- لا يعود تأويلا وانما كتابة نص جديد خاصة اذا استند الى مرجعيات لا علاقة لها بالنص الشكسبيري وينقل (ت. س. اليوت) بكتاب للبروفيسور (ويسدي ستول) قوله عن نقاد القرنين السابع عشر والثامن



عشر ما يلي: "كانت معرفتهم بعلم النفس اقل من معرفة نقاد هاملت الحاليين عنه ولكنهم كانوا اقرب روحيا الى فن شكسبير، ولما كانوا يصرون على اهمية العمل كامل وليس على اهمية دور الشخصية الرئيسية فكانوا بذلك اقرب وبطريقتهم القديمة الى سر الفن المسرحي بصورة عامة".(٣١) بينما التأويل يجري لنصوص محددة والاختلاف هو في الفهم والتفسير كما مر بنا في المبحث الاول. اننا في حالة شكسبير لا نشتغل على مادة خام، او مادة غفل، وانما نشتغل على نصوص قد تكون هي الاعظم في تاريخ الكتابة الدرامية، ولو تابعنا فلم "هاملت ٢٠٠٠" لرأينا ان مجرد تغير مكان المسرحية وزمانها يدخلنا في علاقة ملتبسة مع ما نراه. ولنلاحظ هذا المشهد:

١- ل/ع لمدينة نيويورك، واضواء النيون تغرق الشوارع.

٢- ل/ع من زاوية اخرى لبناية تسبح في النيون مكتوب عليها (شركة الدانمارك فندق سنيور – نيويورك عام ٢٠٠٠).

٣- ل/ع من زاوية اخرى لجانب من الفندق ولافتة دعاية لاحدث المنتوجات الكهربائية.

٤- ل/ م لشاشة كمبيوتر يعرض لقطات متعددة لشخص في اوضاع متعددة اغلبها مشوهةٌ.

وفي الشريط الصوتي يقول:

اشعر اني لا املك شيئاً صوت

صوت رنة الهاتف

٥- نعود للقطات الكمبيوتر واغلبها قريبة ونرى صورة ديناصور وطائرة تقلع ومحددة لهدف طائرة.

٦- نطالع لاول مرة وجه شاب يجلس امام شاشة الكمبيوتر

قطـع

مكانا اخر

ل/ع في احدى صالات الفندق



مؤتمر صحفي لشخص يقول:

مات مدير الشركة الاسبق وانا اخوه قد اصبحت مديرا للشركة، وتزوجت الملكة ارملة اخي لتوحيد الجهود.

٢- ل/ع الشاب الذي رايناه في الكمبيوتر، بيده كاميرا يصور المؤتمر، وعند كلمات المدير يمتعض ويسحب الكاسيت من الكاميرا.

ان دارساً لشكسبير لا شك سيشعر بالامتعاض لهذا التبديد الفادح عن النص الاصلي، مهما احتفظ المخرج بلغة المسرحية، ويبدو ان مثل هذه الافلام تخاطب من لا ذاكرة معرفية عنده، بحيث يسهل عليه ان يتقبل الاشياء دون الرجوع الى اصولها، بينما نرى في (هاملت) زفيرللي. النص الشكسبيري بشخصياته وقصته وزمانه ومكانه، صحيح انه لا يتابع النص حرفيا ولكنه يعطي تفسيرا لما يترشح من النص، انه في اللقطات الاولى يعرج الى علاقته بامه وخاصة من خلال تقبيلها له اكثر من مرة في فمه، والفلم يعيد تفسيرا للنص الشكسبيري من وجهة نظر فرويدية، ويقول (ارنست جونس) في كتابه "هاملت واديب": "تاثير عقدة اوديب، أي ان هاملت، حين كان طفلا كان متعلقا بامه تعلقا جنسيا قويا، وبالتالي كان يتمنى سرا موت منافسه"[٣٢].

في هذا الاستشهاد نرى ان نظرية منهجية معروفة باسم التحليل النفسي تتوجه بتفسير الى فعل درامي او حدث او احداث من المسرحية، انها شانها شان مناهج التحليل والتفسير تصب اهتمامها على مادة النص، وليس على ما يمكن ان يكون عليه النص. وحقيقة الامر لا ينبغي ان يكون التأويل مبررا لتشويه النصوص او التحدث بدلا عنها. واذا كان لا بد من هذا الامر، فلا ينبغي ان نقول ان هذا تاويلا ونحن نتصرف بالنص كما لو كان نصاً نكتبه نحن. ان النص الشكسبيري نصّ يركز الحياة في لحظة درامية، بمعنى ان لا فعل او حدث في النص، الا ويشتغل في شبكة كليه من المعاني، ولذا فتأويلنا يجري للشخصية او للفعل او للحدث، وكلما ازدادت المعادلات الموضوعية لما يترشح من النص، انحرف عن مساره الاصلي، وليس مثل السينما مكانا لتراكم المعادلات البصرية الموضوعية لما هو في النص المكتوب، لو اخذنا (هاملت) زفيرللي لراينا تتابع لقطات الفلم في المشهد الاول كالآتـي:

١- ل/ع لقلعة من القرون الوسطى، تنزل عليها عنوانات الفلم

٢- ل/ع لقلعة من القرون الوسطى، تنزل عليها عنوانات الفلم.

٣- ل/ع اقرب الى القلعة بحيث

نستشعر بناءها الحجري والرايات التي ترفرف عليها.

٤- ل/ع اقرب لباب القلعة المفتوح، ومجاميع من الفرسان في عدتهم الحربية يتطلعون الى امام.

٥- ل/ع لمجموعة من الرهبان والرجال يقفون في نفس المكان. والكاميرا تنسحب الى الخلف محافظة على التكوين العام، وبانسحابها تُرى مجاميع الواقفين مندفعة من يسار الكادر.

المشهد الثاني- في داخل القلعة:

١- ل/ع تكرار لمشاهد الناس الواقفين بخشوع.

٢- ل/م الملكة الام

٣- ل/م الملك العم

٤- ل/م تابوت مسجى فيه جسد الملك الميت. الكاميرا تتحرك على الجثمان ببطء.

٥- ل/ق تفصيل ليد من المرفق حتى الكف الذي يقبض على حفنة من التراب.

٦- ل/ق الملكة الام تنتحب وتقبل صليب البيت

٧- ل/م اليد في سيرها تضع ذرات من التراب على الجسد في التابوت.

٨- ل/ق الملك العم ينظر باسى تستمر الكاميرا بالحركة الى لقطة متوسطة لعمه الذي يؤبن الميت



ويمدح هاملت.

٩- ل/ق هاملت ينظر باتجاه يسار الكادر، تنسحب الكاميرا الى ل/م قريبة لهاملت وهو ينظر لامه.

ان هذه اللقطات المتتالية التي بدأت على خلاف ما بدأت به المسرحية في النص الاصلي، حيث تستعيد مشهدا لا يوجد في المسرحية، وهو دفن الملك الراحل، في حين ان المسرحية بدات بعد هذا، وهذه المعالجة السينمائية لا غبار عليها لانها تريد ان تنطلق من قاعدة مفهومة لجمهور السينما العريض المتنوع، غير جمهور المسرح المختص، على ان في تسلسل لقطات المشهد الاول والثاني، وبخاصة اللقطات المتأملة وجوه الشخوص الرئيسة، ما يستدعي الفضول. لم هذه اللقطات لهذه الشخصيات ؟ ويبدو انها جزء من الحرفة السينمائية في جعل الشخصيات الرئيسية تواجه الجمهور منذ اللقطات الاولى "ان كل الشخصيات الرئيسة يجب ان تظهر مبكرا على الشاشة بقدر معقول، او بانهم يجب ان يظهروا كثيرا من ان لاخر حتى يظل المتفرجون متيقظين لوجودهم"(٣٣) من ناحية ومن ناحية اخرى وضع المتلقي مباشرة امام لعبة الاقنعة التي تجيدها الشخصيات الشكسبيرية.

ان اللقطة هنا معادل بصري موضوعي بمجمله النص المكتوب وبما ان النص ليس فيه غير الحوارات، فان المقاطع السردية فيه هي التي تتعلق بالوصف (المكان او الشخصيات او وصف الحركة) ولذا فان اللقطة في الفلم السينمائي تنتمي الى الوصف، أي ان الفلم يقيم عالم سردي ازاء عالم المسرح الدرامي وكان الفيلم لا يكتفي بقيمته السردية (الروائية) وانما يدعو تلك القيمة الدرامية الناشئة عن فعل الشخصية وكلامها سواءً كان حوارا او مناجاة او تعليقات ذاتية "ميراث السينما من المسرح يجعل الميزانسين السينمائي في الوقت نفسه تعبيرا عن فكرة درامية يتحكم فيها الزمن ضمن النص"(٣٤) فلا يكفي ان تكون لقطة الفلم قسرية بالنسبة للمتلقي ان يركزوا عليها فقط وانما يجب ان يركز عليها لان لا شيء على الشاشة غيرها، فضلاً عن ان هذه الفكرة الدرامية تحيا ضمن الزمن، فقد تستغرق لحظات او تمتد لدقائق، ناهيك عن ان الميزانسين السينمائي يستعين بعناصر اللغة السينمائية، لتقديم لقطة مركبة اذ احتاج اليها تتظافر فيها حركة الكاميرا وزوايا النظر، وتكوين الاطار على اقل تقدير.

١٧- ان النص الشكسبيري بثراء معانيه ودلالاته واطلاقية شخصوه، بحيث تصبح نماذجا انسانية غاية في التميز، اضافة الى تنوع الامكنة التي تجري فيها الاحداث، سواء بالنص الواحد او من نص الى نص، فنصوص شكسبير تنطوي على غابات وقلاع وقفار ومقابر وقصور وغيرها، فاذا كان النص الشكسبيري حّمال اوجه وحسب ما يقول المعتزلة "وانما يتأول اصحابنا لمن يحتمل حالة التأويل"(٣٥) وهو يقدم على رقعة فيزيائية محددة هي خشبة المسرح. إزاء متفرج في مكان ثابت فكم سيحمل من الاوجه وهو يشتغل في المكان السينمائي الذي قد يكون حقيقيا او متحققا امام الكاميرا بدون وجود الابعاد الحقيقية للمكان الحقيقي ؟ وكم سيحمل من الاوجه وكل لحظة من الميزانسين السينمائي لحظة درامية تحوي باكثر من دلالة مركبة ؟ ويبدو للباحثة ان السينما يجب ان تحذر من فرط استخدام اللغة السينمائية ازاء النص الشكسبيري لانها ستتدخل في إشكاليات تأويلية لها اول وليس لها اخر، ولذا راينا في "عطيل" اورسن ويلز



و"هاملت" لورنس اولفييه وهما مولعان بالنص الشكسبيري من جهة انتماءاته المسرحية، لم يستطيعا ان يغادرا هيمنة خشبة المسرح في تحويل (شكسبير الى السينما) مما طبع كثير من المشاهد ببصمة مسرحية واضحة بحيث ان مشهد قتل (عطيل) لنفسه في فلم (اورسن ويلز) كان يوكد هذه البصمة بقول اولفييه "لقد قصدنا في الفلم ان نترك مساحات وفراغات غير مشغولة، فعلى الشاشة لا يظهر أي اثاث، لانه لا يؤدي أي دور في الفلم سواء في البداية او النهاية وهكذا كل تفصيل، كل قطعة سواءً كانت طاولة او سريرا تغدو ضرورية، وتشكل خطا في الرسم العام للفلم".(٣٥)

ان اللغة السينمائية وهي تتناول شكسبير كما تقدم انما ترث ميراثا دراميا متفوقاً يحاول صانع الفلم ان يعكسه في كل لقطاته ولنلاحظ ما فعل (لورنس اولفييه) في فلمه "هاملت" في المشهد الذي يتم فيه دفن اوفيليا. فنحن نرى المشهد كآلاتي:

١- ل/م هاملت ينظر الى التابوت المسجاة فيه اوفيليا او قبلها وهو يتكلم

٢- تنسحب الكاميرا للخلف ثم ترتفع الى اعلى فنرى مجموعة الرجال الذين يمسكون الحبال ويدلون بالتابوت الى القبر

٣- ل/ع امامية الصورة جزء من شواهد القبور وزاوية اقل من مستوى النظر وجزء من هاملت يظهر فوق شاهدة القبر..

ان هذا المشهد ليدل على ان تصويره بهذه الطريقة الخاصة انما تنبع من قيمة التراث الشكسبيري، والايحاء بدلالات موت (اوفيليا) في نص شكسبير اساسا مما لا مناص منه ان يشحن المشهد ويقول (اوليفيه) عن استعمال الكاميرا في هذا الفلم كجزء من امانته للتراث الشكسبيري "واذا كنا نفهم دور الكاميرا على هذا النحو، فقان حركاتها حتى اثارت عددا اكبر من الانتقادات –ثلاث حركات في مشهد مؤامرة كلوديوس ولرنس–. تهبط الكاميرا، ثلاث مرات، من علو شاهق وتقرب بسرعة من وجوه المتمرين، ونبتعد عنهم، لتعود الى مكانها السابق".(٣٦)

اما في فلم عطيل فالمشهد الاول من فلم عطيل الذي اخرجه (اولفر باركر) ومثله (لورنس فشبورن) كان كما يأتي:



١- ل/م هاملت ينظر الى التابوت المسجاة فيه اوفيليا او قبلها وهو يتكلم	
٢- ل/ع قارب الجندول الايطالي بقناة في فينسيا ورجلان يدفعان القارب بمجاديف طويلة، يتوجه القارب نحو مقدمة الكادر.	موسيقى سمفونية هادئة تتخلها بنعومة اصوات سكسفون منذرة بالخطر
٢- ل/ع القارب يكاد يغطي مقدمة الصورة، نرى رجلا اسودا ترقد في حجرة امراة بيضاء وقبل ان يستدير القارب الى يمين الكادر يضع قناعا عاجيا ابيض على وجهه.	

ان هذا المشهد الذي يبدو مقدمة للفلم واحيانا يبدو عابرا انما يثير مسائل تأويلية عميقة ومنها القناة المائية التي تمثل الحياة متدفقة، والقناع الذي يضعه على وجهه ليؤكد تنوع تأويلات الشخصية التي نراها، على ان هذا المشهد يلتحم في بنية الفلم التأويلية عندما يحاور (عطيل) صديقة زوجته (اميليا) عندما تعنفه على القتل كما ظهر على الشاشة.

١- ل/م عطيل باسى	لقد كانت مخادعه كالماء
٢- ل/م لزوجة ياغو	وانت كنت عنيفا كالسيل

ان ترتيب الحوار كجزء من الشريط الصوتي ملتحم بالمشهد الاول، مشهد القناة الذي رايناه في البداية. وتستمر ثيمة التاويلات خارج اطار النص الشكسبيري عندما يلقي بجثمان (عطيل) و(دزدمونة) في البحر، فترجع شيمة الماء تتكرر، البداية – الحياة – الطهر – القتل – الموت – النهاية.

والسينما في حقيقة الامر تجد نفسها باستخدامها الامثل لعناصرها السينمائية ازاء تدفق غني من الدلالات واستعمال كل عنصر ضمن وظيفته في الفلم.

ويقدم (يوري لوتمان) جدولا بعناصر اللغة السينمائية تضم عمودين ايمن وايسر، وهو يعتقد محقا ان عناصر العمود الايمن تهم متفرجا عاديا، يعتقد ان ما يراه مطابقاً لتوقعاته، وبالتالي فهذا العمود وحده هو الدال، اما ان يكون متفرجا ضليعا بفهم السينما فانه سيجد التقابل الثنائي بين العمودين كافياً ليدل بواسطتهما وهو يقسم العمودين على عناصر بارزة في اللغة السينمائية وعناصر غير بارزة وكما يأتي:

"عناصر غير بارزة   عناصر بارزة



١– تعاقب طبيعي للاحداث، تتابع الاحداث يتم وفق ترتيب اللقطات تتابع وفق تسلسل يختاره المخرج، اللقطات تخضع للتقطيع تصويرها. والوصل.

٢– المقاطع المتعاقبة تتجاور بصورة المقاطع المتقاطعة تنتج لتشكل كلا دلاليا الية. (سيمانيتكيا)

٣– لقطة عامة (درجة الاقتراب حيادية) لقطة قريبة

لقطة كبيرة

لقطة عامة

٤– زاوية التصوير raccourci زوايا التصوير تعبيرية (الانواع المختلفة)

حيادية (محور الرؤية) مواز للسطح لنقل محور الرؤية افقيا وشاقوليا.

الارض وعمودي على الشاشة.

٥–ايقاع حيادي للحركة ايقاع متسارع ايقاع متباطيء صورة ثابتة"[٣٧]

وهكذا فان النص الشكسبيري في السينما يتوجه لقارئ لا يحيا الا بالتأويل، وبدونه فانه ليس بحاجة الى مشاهدة عادية لنص مكتوب لاشهر مؤلف درامي، وبامكانه ان يعود لقراءته ويطلق العنان لمخيلته كي يؤول بطريقته الخاصة.

ان النص الشكسبيري بحاجة للتأويل بطريقة تضيف للنص الاصلي غنى على غناه الاصلي الا ان التعامل التأويلي مع النص الشكسبيري المكتوب في السينما هو احد ثلاثة اشكال:

شكل يقوم بنقل حرفي للنص الشكسبيري محافظا على النص منذ البداية الى النهاية، وهو نص يحفل بلغة شكسبير كلها دون حلول بشرية كان بالامكان ان تكون متاحة لصانع الفلم لولا انه تخلى عن مهنته كسينمائي، والتأويل هنا يقتصر على مقارنة المتلقي بالشخصية الشكسبيرية كما يجسدها الممثلون.

شكل ينقل النص الشكسبيري كما هو ولكنه يملأ النص بتفاصيل جزئية تدفع الشخصية الشكسبيرية بسمة منحازة لنوع احادي من التفسير، كما فعل (ستيوارت بورك Stuart Burge) في فلم "عطيل" والذي مثله (لورنس اولفيبه) وقام بانتاجه المسرح الوطني في بريطانيا العظمى حيث ظهر (عطيل) همجيا قاسيا يتطاير الزبد من فمه على شفتيه او كما يقول (سمير فريد) "فعطيل اولفيبه رجل زنجي تجتمع فيه كل الصفات التي طالما اكد (الرجل الابيض) انها ملائمة للزنوج فقط، وهي العصبية،إلى درجة التشنج، والنظرات الزائغة الى درجة البلاهة، والضحكات الهستيرية الى درجة الجنون، والعنف البدني الى درجة السادية"[٣٨].

ان هذا النوع من التأويل يحلق خارج فضاء النص، لان (شكسبير) المحترف بالكتابة الدرامية يجيد تقديم ابطاله بحيث يتعاطف معهم الجمهور والا من ذا الذي يراقب بطلاً مليئا بالمثالب على مدى ساعتين. او فلم (هاملت ٢٠٠٠) الذي حافظ على النص ولكنه قدم دمغة للشخصية الرئيسية لكونها مهمورة بعقدة فرويدية، كما تظهر في لقطة متوسطة للملكة الام تقبل ابنها باكثر من قبلة في فمه، ويشبع (هاملت) هذا الفعل بنظراته العميقة الحادة نحو امه وهي تبتعد عنه نحو زوجها الجديد.



شكل من النوع الذي ينتمي الى النص بالعنوان،اما ما نراه على الشاشة فلا يمت الى الروح الشكسبيرية المعروفة حتى ولو جاء بالحوار كله وعلى سبيل المثال:فلم (هاملت ٢٠٠٠) بطولة (كيلي ماك لان) و(ايثان هاوك) والمخرج (جون دي بورمان) اذ ان الرؤية السينمائية لهذا الفلم حولت كل (هاملت) كعنوانات وليس كاحداث الى مدينة نيويورك في وقتنا الراهن، والمشكلة هي نفسها مشكلة هاملت بحيث نتساءل كمتلقين لماذا البس المخرج شخصياته ملابس هذا الزمان ولما تغيرت القلعة الى ناطحة سحاب ؟ حيث لقيت لغة النص الشكسبيري نفسها حتى انها احياناً تتحول الى كوميديا عندما تتكلم اوفيليا الطاهرة كلام شكسبير البليغ في صالة ديسكو. ان اشد العقول ولعاً بالمغامرة التأويلية لا تستطيع ان تجد ما اول اليه المخرج، على ان المغامرة التأويلية الحقة هي تلك التي تاخذ سمات رئيسة من النص الشكسبيري وتشتغل على تفسيرها اولا ثم تضعها كقاعدة فهم جديد، لمثل هذا النص الشكسبيري الفني، بمعنى ان المتلقي يدرك ان ما يجري تفسيره ومن ثم فهمه ومن ثم تأويله منصب على قضايا شكسبيرية بحته في نصه دون التخلي عن ثوابت الحرفة والموهبة الشكسبيرية في رسم الفعل الدرامي والشخصية،بحيث تناسب المعادل البصري الذي يشخص امام المتلقي. ومن ثم فلا ضير ان نكون مبدعين جدد لنص جديد ولكن ضمن الروح الشكسبيرية عبر كون هذه الروح موجودة في المرجع الذي هو النص الاصلي. والايحاء الذي يحيل اليه النص ف (لير) هو رجل لكل العصور. ومحنته محنة كل من يركب مركبه ومن ثم فتنظيم المادة الجمالية بحيث تتسق مع المرجع والايحاء التي تقود الى التواصل الحاضر المنتقل من المؤول الاصلي الى الذي يتلقى التأويل، وبالتالي فان الفلم (النص الجديد) إن لم يحقق توافقا في التأويل بين الباث والمستقبل فانه في الاقل يعطي مبررات شرعية لمثل هذا النوع من التأويل، إن المفسر (المؤول) يستبطن النص عبر كل مستوياته المعروفة لكي يتلمس المعنى، على الرغم من أن المعنى كيان متحول من آن لآخر. وعلى العموم فان التأويل ليس فعلا منفصلا عن التراث المعرفي الانساني، فالتأويلية وهي تستند الى فنون "كفن الاسطورة والفلسفة والبلاغة وما اليها مما ادى الى تعميق النظر في الظاهرة الادبية والتنكب عن اعتبارها مجرد متعة فنية عابرة، وذلك بربطها بحركة الابلاغ الانساني وتقدير طرفيها الباث والمستقبل"[٣٩]. ولكن الفلم عندما يكون فناً فانه يخرج من رقعة الاتصال الى مرتبة التعبير وهنا لابد للمؤول أن يعنى بالدلالات وتحولاتها، وعلى رأي الباحث (مالك المطلبي) "أن وجود مصطلح تأويل يعني دراسة التحولات الدلالية وطبقات المعنى"[٤٠].

بعد هذه الفصول الثلاثة في الرحلة مع التأويل وشكسبير وفن الفلم يبدو للكاتبة ان هنالك مؤشرات يمكن اعتمادها في مناقشة أي تويل لشكسبير سينمائيا لاعلى سبيل الالزام ولكن لان هذه المؤشرات هي ما اجتهدتْ لإبرازها



١- التأويل يعني بالإحالات داخل النص المؤول والوصول الى مديات النص كاملة عبر معانيه ودلالاته.

٢- التأويل كتابة نص جديد استناداً للنص الاساس منطلقاً منه والتأسيس عليه بما لا يتعدى اساسيته.

٣- التأويل ينطلق من قصدية النص الاصلي، مع او ضد هذه القصدية.

٤- السينما فن تأويلي اساساً على شتى المستويات وذلك لخصوصية الوسيط التعبيري وخصوصية السرد السينمائي.

٥- التأويل ممكن ان يأول الجزئي وصولاً للكلي او احداهما.

٦- التأويل في السينما انما هو فهمٌ وتفسيرٌ ذاتي وموضوعي واسلوبي في صياغة هذا التأويل بما يخدم فكرة التأويل الكلية.

٧- من الممكن في التأويل ان تهيمن قيمة معينة في النص، والقيم الاخرى في الخلفية بالطريقة التي تجعل من الممكن ان تأخذ اي قيمة متنحية والاشتغال عليها مستقبلاً كقيمة مهيمنة وهذا ما يوسع النصوص المؤولة لنص واحداً.

٨- قابلية النص للتأويل كلما زادت بلاغة النص المكتوب كلغة وموضوع وبناء حتى تصبح منطقة التأويل تحدياً لمجابهة معضلات النص في بناء النص الجديد.



هوامش الفصل الثالث

١-سامي عبد الحميد، العرب في مسرح شكسبير، اطروحة دكتوراه، غ.م (بغداد: كلية الفنون الجميلة، ٢٠٠٤)، ص٤٤.

٢-مجموعة من الباحثين، شكسبير ما بين السينما والمسرح والباليه، "شكسبير الحاضر ابدا"، عبد الواحد لؤلؤة، (الاسكندرية: مكتبة الاسكندرية، ٢٠٠٣)، ص.١٧

٣-وليم شكسبير، هاملت، ت. جبرا ابراهيم جبرا، (بغداد: دار المامون للترجمة والنشر، ١٩٨٦)، ص.١٠٥

٤-لويس عوض، البحث عن شكسبير، (القاهرة: دار المعارف بمصر، ١٩٦٨)، ص.٨٥

٥-طاهر عبد العظيم، كليوباترا في السينما، (الاسكندرية: مكتبة الاسكندرية، ٢٠٠٢)، ص.٦٧

٦-وليم شكسبير، العاصفة، ت. جبرا ابراهيم جبرا، "شكسبيرا انسانا وشاعرا ومسرحيا"، ارثر كوبلر كونتش، مقدمة مترجمة مع النص المسرحي، (بغداد: دار المامون للترجمة والنشر، ١٩٨٦)، ص.١٣

٧-سيزا قاسم، نصر حامد ابو زيد، مدخل الى "السميوطيفا"، "السيميوطيقا في الوعي المعاصر"، امينة رشيد، (القاهرة: دار الياس العصرية، ١٩٨٦)، ص.٤٩

٨-فرديناند دي سوسير، علم اللغة العام، يوئيل يوسف عزيز، (بغداد: دار افاق عربية، ١٩٨٥)، ص٣٤.

٩-جانيت دبلون، شكسبير والانسان المستوحد، ت. جبرا ابراهيم جبرا، (بغداد: دار المامون للترجمة والنشر، ١٩٨٦)، ص.٩٧

١٠-حسين رامز محمد رضا، الدراما بين النظرية والتطبيق، (بيروت: المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ١٩٧٢)، ص.٩١

١١.ميخائيل روم، احاديث في الاخراج السينمائي، ت عدنان مدانات، (بيروت: دار الفارابي، ١٩٨١)، ص١٠١.

١٢-المصدر السابق، ص.١٠٩

١٣-مارسيل مارتن، اللغة السينمائية، ت. سعد مكاوي، (القاهرة: الدار المصرية للتاليف والترجمة، ١٩٦٤)، ص.٨١

١٤.سمير فريد، مسرحيات شكسبير في السينما، (بغداد: دار الجاحظ للنشر، ١٩٨١)، ص.٤٤

١٥-جون هوارد لوسن، فن كتابة السيناريو، ت. ابراهيم الصحن، (بغداد: معهد التدريب الاذاعي والتلفزيون، ١٩٧٤)، ص.١٨٨

١٦-المصدر السابق، ص.١٨٧

١٧-وليم شكسبير، هاملت، مصدر سابق، ص٤٥.

١٨-مصدر سابق، ٣ ،ص.٤٥

١٩-مصدر سابق ،٣، ص.٨٢

٢٠-مقابلة شخصية موثقة بالفيديو اجرتها الباحثة مع الكاتب علي عقلة عرسان في دمشق بتاريخ ٢٠٠٥/٢/٣ في مقر اتحاد الكتاب العرب. الساعة العاشرة صباحاً.



٢١-وليم شكسبير، عطيل، ت. جبرا ابراهيم جبرا، (بغداد: دار المامون للترجمة والنشر، ١٩٨٦)، ص ص ١٩٩-٢٠٠.

٢٢-دومنيك فيلان، الكادراج السينمائي، ت. شحات صادق، (القاهرة: اكاديمية الفنون، ١٩٩٨)، ص.١١

٢٣-جاك اومون، ميشيل ماري، تحليل الافلام، ت. انطون حمصي، (دمشق: المؤسسة العامة للسينما، ١٩٩٩)، ص.٤٩

٣-٢٤، ص.٣

٢٥-المصدر السابق، ص.٧٨

٢٦-وليم شكسبير، مكبث، ت. جبرا ابراهيم جبرا، (الكويت: وزارة الاعلام، ١٩٨٠)، ص.١٨٠

٢٧-محمد بن عباد، ((المتلقي والتأويل))، مجلة الاقلام، (بغداد: الشؤون الثقافية، العدد٤ اب – ايلول ٢، ١٩٨٨، ص٧).

٢٨- وليم شكسبير، العاصفة، ت. جبرا ابراهيم جبرا، ((الطبيعة والفن والعالم الجديد في العاصفة))، فرانك كيرمود، مقال في مقدمة المسرحية، (بغداد: دار المامون للترجمة والنشر، ١٩٨٦)، ص .٥٩

٢٩-قناة الحرة الفضائية، تايلاند، فلم تسجيلي، عرض الساعة التاسعة والنصف من صباح يوم الخميس المصادف ٢٠٠٤./١١/٢

٣٠-ا. س. برادلي، التراجيديا الشكسبيرية اج٢٠، ت. حنا الياس، (القاهرة: المؤسسة المصرية العامة للتاليف والترجمة والطباعة والنشر، ب. ت) ص٢٦.

٣١-ت. س. اليوت، "هاملت ومشكلاتها"، مجلة الثقافة الاجنبية، ت كوثر الجزائري، (بغداد: دار الشؤون الثقافية، ١٩٩٦)، ص١٤.

٣٢-جيروم ستولنتيز، النقد الفني، ط.٢، ت. فؤاد زكريا، (القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٨١)، ص.٧١٣

٣٣-دوايت سوين، السيناريو للسينما، ت. احمد الحضري، (القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٨٨)، ص٧٩.

٣٤-فارس مهدي القيسي، "اكتشافات النص الروائي واهميته في المعالجة والاخراج"، مجلة الاكاديمي، (بغداد: كلية الفنون الجميلة، العدد (٤٠)، ٢٠٠٤)، ص٢٦٥.

٣٥-لوي دي جانيتي، فهم السينما، ت. جعفر علي. (بغداد: دار الرشيد للنشر، ١٩٨١)، ص٧٦.

٣٦-ابن ابي الحديد، شرح نهج البلاغة، ج٨، المجلد الثاني، (بيروت: دار احياء التراث العربي، ب.ت)، ص٣٥٨.

٣٧-مجموعة باحثين، شكسبير بين السينما والبالية ووشكسبير والسينما ((س. يوتكيتش، ت. نديم معلا، عن العدد ٢٣ – ٢٤، مجلة الحياة السينمائية – دمشق، الاسكندرية، مكتبة الاسكندرية، ٢٠٠٣))، ص٧١.

٣٨-يوري لوتمان، مدخل الى سينمائية الفلم، ت. نبيل دبس، (دمشق: النادي السينمائي بدمشق، ١٩٨٩)، ص.٤٩

٣٩-، مصدر سابق، ص.٥١

٢٦-٤٠، ص١٤.



٤١-مقابلة مع مالك المطلبي اجرتها الباحثة معه موثقة بشريط فيديو في بغداد، جريدة النهضة، الثلاثاء، ٢٠٠٥/٣/٨، الساعة وقت الظهر.

الفصل الرابع



تطبيقات

لقد تم اختيار النص الشكسبيري "روميو وجوليت" قصدياً للاسباب الآتية:

أ- ان هذا النص لم يحظ باهتمام الباحثين والدارسين مثلما هو الحال مع تراجيديا شكسبير الكبيرة مثل: "هاملت"، "عطيل"، "لير"، "مكبث".. الخ.

ب- والمفارقة الثانية هي ان هذا النص الذي لم يحظ باهتمام نظري واسع وازاحه النقاد والمنظرين من دائرة الضوء، اصبح الاكثر استلهاماً في الفن السينمائي سواء بالاقتباس الصريح او غير الصريح، وذلك لان مشكلة الحب هي المشكلة الرئيسة في الافلام على اختلاف انواعها.

ج- ان اختيار الباحثة لهذا النص على الرغم من النقطتين اعلاه جاء بسبب وجود عينات فلمية كثيرة استندت الى النص الشكسبيري، ويبدو امر دراستها وتحليلها اضافة نوعية للتنظير السينمائي في هذا المجال.

د- ان النص الشكسبيري المكتوب "روميو وجوليت" ترجم الى العربية ترجمات متعددة ولكن الذي وقع بيد الباحثة هي ترجمة غازي جمال الصادر عن مكتبة النهضة في بغداد والذي يوفر اقرب مطابقة للنص

الانكليزي الاصلي، وهذا ما شجع الباحثة على اختيار هذا النص ايضاً.

النص المكتوب:

لقد جرى القول ان ترجمة غازي جمال هي الاقرب الى النص الشكسبيري، وجاء هذا القول بعد حصول الباحثة على طبعتين باللغة الانكليزية للنص الشكسبيري الاولى صادرة من اوكسفورد في بريطانيا والثانية صادرة في نيودلهي، وبعد المقارنة بينهما وبين الطبعة العربية وجدت ان هنالك فروقاً بسيطة هي، وان استعانة الباحثة بطبعتين انكليزيتين بينهما هذا التفاوت لكي تقف بشكل اكيد على النص الشكسبيري، وفيما اذا جرى الحذف منه في الطبعة العربية- او انه يختلف من طبعة الى أخرى، ووجدت الباحثة عند مقارنة النصوص ما يأتي:

ان النص العربي يبدا بالفصل الاول – والمشهد الاول مباشرة حيث يرد "يدخل سمبسون وغريفوري مسلحين بسيفيهما ومتدرعين بدرقيتيهما من آل كابوليت".(١)

في حين يرد وفي طبعة نيودلهي ما يأتي:



قبل ان يبدأ الفصل الاول والمشهد الاول بتمهيد يتحدث "عائلتان كلاهما تحت السلاح في فيرونا الجميلة وعندما نفتتح مشهدنا نجدهما وقد استحكم العداء بينهما.. الخ".[2] في حين قامت هذه الطبعة بتحديث نص شكسبير حيث وضعت في كل صفحتين متقابلتين اليسار النص الشكسبيري الاصلي

والصفحة اليمين التحديث لهذا النص فالصفحة التي ترجمنا جزءاً منها النص القديم اما ما يراد في التحديث فهو ما يأتـي:

- روميو وجوليت – التحديث - استهلال

"يفتتح المشهد في مدينة فيرونا الجميلة، عائلتان استقراطيتان وقد استحكم العداء بينهما، وسرعان ما يتجدد، هذه الحرب العائلية بينهما سببت اذىً عظيماً"[3].ولو تتبعنا المقارنة بين النصوص الثلاثة ووصلنا لنص اوكسفورد فسوف نجد ان التمهيد الوارد في طبعة نيو دلهي وتحديثه في الصفحة المقابلة خلاف ما جاء في هذه الطبعة لانها في التمهيد تقول:

"مشهد – فيرونا مرة (كما في الفصل الخامس) في مانتوا.

يدخل الكورس ويقول: عائلتان أرستقراطيتان وقد استحكم العداء... الخ"[4].

والفرق هنا عن طبعة نيو دلهي والطبعة العربية نجد هنا ان مسألة جديدة تظهر لنا وجود كورس ولكنه يقول نفس الجمل التي وضعت كمقارنة في طبعة نيو دلهي كنص شكسبيري.

وعلى هذا الاساس فاننا لا نجد خلافاً كبير اً بين الطبعات لاغراض التحليل الفلمي وحتى مسألة الكورس ليست بذات اهمية لان الفلم حتماً سيقوم بحذف الكورس كونه تقليد مسرحي قديم وقد يستعيض عنه بشيء آخر، والمهم هنا اننا ازاء نص شكسبيري في كل خطوطه الرئيسة والفرعية

وليست هناك حذوفات او اضافات على النص الاصلي.

- **الافلام:** وقد تم اختيار ثلاثة افلام لعينة البحث سينهض التحليل استناداً لهذه الافلام بالاضافة الى النص المكتوب كنص ضابط للتأويلات التي سترد اثناء التحليل وهذه الافلام هي:

أ- روميو وجوليت Romeo + Juliet:

آخراج: باز لوهارمن

سيناريو: بازلو هارمن + كريج بيرس

وقد اختير هذا الفلم لسببين رئيسين: انه اولاً يقدم تأويلاً للنص الشكسبيري مفاجئاً الى حد بعيد غير ما اعتاد الباحثون ان يجدوه في التأويلات وثانياً ان هذا الفلم قد حاز على قبول جماهيري واسع وهذا ما تخبرنا به ايرادات شباك التذاكر، وهذه مفارقة بين النظرية والسوق كذلك فان الفلم يقتبس المسرحية اقتباساً شبه كامل. الا ان تأويله يسقط على الزمان، حيث نقل الاحداث من القرون الوسطى الى عصرنا الحالي.

ب- قصة الحي الغربي West Side Story:

إخراج: روبرت وايز وجيروم رونيز

سيناريو: ارنست لهامان

وقد حاز على جوائز الأوكسار "لاحسن فلم وأحسن إخراج إضافة لثمانية جوائز أوسكار في فنون الفلم المختلفة"(٥).

وقد اختير هذا الفلم لأنه لمخرج مرموق، ولحصوله على الجوائز، ولأنه يشتغل في حقل تأويلي فيه جدة من نوع آخر، فهو وان حافظ على الفكرة الاصلية للنص الشكسبيري، الا انه تصرف في المكان والزمان والحدث عبر تصدي الفلم لمناقشة مشاكل معاصرة، مثل من هو المواطن الامريكي في امريكا التي تعج بالاجناس من كل حدب وصوب ؟. ومعالجة النص الاصلي لم تكن بالطرق المعتادة في السرد والبناء الدراميين إذ ان الفلم كان دراما موسيقية غنائية في الاساس وهي احدى المعالجات المشار اليها بشكل او بآخر لمسرح شكسبير.

ج- شكسبير عاشقا Shakespeare in Love:

اخراج: جون مادين

سيناريو: مارك نورمن + توم ستوبارد

وجاء اختيار هذا الفلم لحصوله على "سبع جوائز أوسكاركأفضل فلم وافضل ممثلة وافضل ممثلة مساعدة وافضل سيناريو اصلي، افضل كوميديا اصلية وافضل تصميم ملابس وافضل ادارة فنية".(*)

(*) www.Unp.com.eg.



وهذا الفلم يوفر ميداناً رحباً للتأويل الفلمي لكثرة الانشغالات التي سار بها النص وهو يؤول المسرحية الشكسبيرية والذي لم يكتف بتأويل النص وانما سحب عصر شكسبير باكمله من الملكة اليزابيث وحتى جمهور المسرح انذاك، وعلى هذا الاساس تم اختيار عينة البحث.

ان الكاتبة وهي تستهدي بالمؤشرات التي اجتهدت بتأشيرها وبعد ان وضعتها بايدي الخبراء[1] الذين اطلعوا عليها وبالامكان الرجوع الى الملحق رقم (٩) للاطلاع على نماذج من تقويمهم للمؤشرات التي أرفقت مع ملخص للبحث وقد تم تأشير آرائهم وفحصهم على اصل الاستبيان المرفق وبعد التداول معهم تم الاستقرار على المؤشرات الآتية:

١. التأويل يعنى بالاحالات داخل النص المؤول والوصول الى مديات النص كاملة عبر معانيه ودلالاته.

٢- التأويل كتابة نص جديد استناداً للنص الاساس منطلقاً منه والتأسيس عليه بما لا يتعدى اساسيته.

٣- التأويل ينطلق من قصدية النص الاصلي، مع او ضد هذه القصدية.

٤- السينما فن تأويلي اساساً على شتى المستويات وذلك لخصوصية الوسيط التعبيري وخصوصية السرد السينمائي.

٥- التأويل ممكن ان يأول الجزئي وصولاً للكلي او احداهما.

٦- التأويل في السينما انما هو فهمٌ وتفسيرٌ ذاتي وموضوعي واسلوبي في صياغة هذا التأويل بما يخدم فكرة التأويل الكلية.

---

(١) الخبراء:
١-أ.د. مالك المطلبي – قسم التربية الفنية – اختصاص اللغة العربية وآدابها.
٢- أ.د. عقيل مهدي – قسم الفنون المسرحية – اخراج.
٣- أ.د. سامي عبد الحميد – قسم السمعية والمرئية – اخراج.
٤- أ.د. عبد المرسل الزيدي – قسم السمعية والمرئية – ادب مسرحي.
٥-أ.م. د. كريم السوداني – قسم السمعية والمرئية – اخراج تلفزيوني.
٦- أ.م.د. طه حسن الهاشمي – قسم السمعية والمرئية – سيناريو.
٧- أ. م .د. فارس مهدي علوان – قسم السمعية والمرئية – اخراج .
٨-.د. دريد شريف – قسم السمعية والمرئية – مونتاج.



٧- من الممكن في التأويل ان تهيمن قيمة معينة في النص، والقيم الاخرى في الخلفية بالطريقة التي تجعل من الممكن ان تأخذ اي قيمة متنحية والاشتغال عليها مستقبلاً كقيمة مهيمنة وهذا ما يوسع النصوص المؤولة لنص واحد .

٨- قابلية النص للتأويل كلما زادت بلاغة النص المكتوب كلغة وموضوع وبناء حتى تصبح منطقة التأويل تحدياً لمجابهة معضلات النص في بناء النص الجديد.

- وحدة التحليل:

كانت وحدة التحليل الاساسية هي المشهد الفلمي الكامل الذي يتفق والمؤشر المعنى به، واذا كان الحديث شاملاً احياناً للقصة الفلمية او الفلم ككل او بعض اللقطات فانها كانت عرضية لان الباحثة قامت بدراسة المشهد كما هو متبع في التحليل الفلمي، واذا حدث ان كانا مشهدين فلابد من صلة تجمع هذين المشهدين كما حدث في شكسبير عاشقاً.

- تحليل العينات:

اولاً- النص الشكسبيري (روميو وجوليت ، ترجمة: غازي جمال ،بغداد: مكتبة النهضة، سنة ١٩٨٣.

ان اي نص مكتوب لابد وان تنتظم خطوطه الرئيسة بعامة على وفق المحاور الآتية:

أ- الحكاية.

ب-الشخصيات.

ج- الأحداث.

د- البناء الدرامي.

هـ-اللغة.

◈ **الحكايـة:**

تتحدث المسرحية عن عائلتين تعيشان في مدينة فيرونا الايطالية وقد استحكم عداء متاصل بينهما اشتركا به حتى خدمهما، وتشاء الاقدار ان يقع ابن ا

حدى العائلتين في حب ابنة العائلة الأخرى ونظراً لصعوبة هذا الحب يقرر العاشقان الزواج بمعرفة "القس لورنس" الخبير بالنباتات والسامة منها، ويقبل القس هذه المغامرة عسى ان تكون واقعة الزواج حلاً للمنازعات التي ضجر منها الجميع،



على نفس الخط الموازي للحب وكاستمرار للنزاع يحدث ان يقتل العاشق ابن عم الحبيبة ويحكم عليه بالنفي الى خارج فيرونا. وهنا يتدخل القس مرة أخرى ليرتب موتاً مؤقتاً لجوليت (الحبيبة) بتناولها سم وقتي لمدة ٤٨ ساعة، على ان يُخبر (الحبيب) روميو بذلك، تشاء الاقدار ان لا يصل تدبير القس الى (روميو) مما يجعله يقدم على الانتحار اعتقاداً منه بموت حبيبته، وعندما يدخل المقبرة يجد الخطيب المفترض لجوليت (باريس) يقف عند قبرها حزيناً ويحاول ان يمنع (روميو) من الوصول للقبر فيتبارزان ويقتل (روميو) (باريس)، ويتقدم نحو قبر حبيبته ويتناول سماً كان قد اشتراه، يصل "الاب لورنس" ويجد ما حدث وتستفيق (جوليت) وتقرر الانتحار، وهكذا تفجع العائلتان بولديهما الوحيدين فيتصالحان ويقيمان تمثالين للحبيبين في مدينة فيرونا.

◈ **الشخصيات:**

١- روميو: الشخصية الرئيسة شاب صغير وهو الابن الوحيد لعميد اسرة مونتاغو، احدى العائلتين المتخاصمتين في المسرحية، وجهة نظره في الخصام، انه بغيض لانه يولد الكراهية وهو اكثر الناس بغضا لها، ويعتقد ان نبذ الكراهية هي الحل، وهو مبارز ممتاز بشهادة صديقه مركيتيو عندما كان يتحدث عن شجاعته، واذا كان عمر جوليت (١٤) عاما فان روميو لا يكبرها كثيراً، وهو من ذلك النوع الرومانتيكي الذي سرعان ما يغرق في الحب، وكان من السهل عليه تبديل حبه لروزالين (الفتاة التي يرد اسمها في النص كثيراً دون ان نراها ولو مرة واحدة) بجوليت التي ما ان شعر انها تبادله الحب حتى عشقها، ويبدو من النص ان روميو شاب تعوزه التجربة.



٢ . جوليت: فتاة لم تكمل (١٤) بعد، من الشخصيات الرئيسة في المسرحية والابنة الوحيدة لعمدة آل كابوليت، احبت (روميو) الخصم لاهلها فتزوجته خفية، بمباركة القس الذي اعتقد ان هذا الامر سيكون سبباً بإنهاء النزاع بين العائلتين الى الابد، هي من النوع الرومانتيكي القادر على التضحية من اجل حبه، تحمل من الجمال قدراً كبيراً.

٣- مركيتيو: صديق لروميو، وهو قريب لامير فيرونا، بعمر روميو، ويبدو انه يستخف بكل شيء على الرغم من انه في حديثه مع (بنفوليو) يبدو وكانه يلعن الطيش، والخفة، والتهريج، ولكنه سرعان ما دخل بمبارزة ادت الى قتله من قبل (تيبالت) ابن عم جوليت.

٤- المونت دي باريس: صديق لعائلة آل كابوليت، شاب جميل وأنيق جداً، وهو قريب لامير فيرونا، اي من عائلة نبيلة، ويتضح انه عاشق موله بجوليت، ويبدو اساساً وكانه يريد ان تعيش فيرونا بسلام من خلال صلح العائلتين.

٥- تيبالت: ابن عم جوليت، شاب نزق، حاد الطباع، تسري الكراهية بدمه لكل ما يتعلق بآل مونتاغو (عائلة روميو) يبدأ دائما باستفزاز الآخرين، وهو مبارز ممتاز بشهادة مركيتيو.

٦- والد جوليت: شيخ كبير السن، ارستقراطي، عميد آل كوبوليت له روح مرحة، لديه ميل الى المصالحة مع آل مونتاغو ولكن الاحداث لا تعطيه هذه الفرصة.

٧- والد روميو: شيخ كبير السن، ارستقراطي عميد آل مونتاغو ليست له



مساحة في المسرحية.

٨- القس لورنس كأي رجل دين يهمه ان يعم السلام، ويوافق على الزواج المستتر للعاشقين (روميو وجوليت) وتغرس المسرحية اهتمامه بالنباتات لكي تبرز صناعته للسم الذي له دورٌ حاسمٌ في المسرحية.

٩- الامير: امير فيرونا والذي يبرز كحامي الامن والنظام في المدينة، ينتابه من العداء بين الاسرتين خسارة قريبين له احدهما على علاقة بآل جوليت والآخر آل روميو الكونت دي باريس ومركيبيتو.

١٠- ام جوليت

١١- ام روميو

١٢- مرضعة جوليت

١٣- شخصيات ثانوية أخرى (خدم ومن يقوم مقامهم)

◈ **الأحداث الرئيسة:**

١- حب روميو لجوليت.

٢- العداء بين العائلتين.

٣- زواج روميو وجوليت.

٤- موت مركيبيتو صديق روميو من قبل نيالت ابن عم جوليت ويترتب على هذا.

٥- قيام روميو بقتل تبيالت ثاراً لمريكيتيو.

٦- نفي روميو الى خارج المدينة من قبل الامير.

٧- احراج جوليت بالزواج من باريس ومحاصرتها.

٨- حيلة القس وعلاقتها بالسم، حيث اعطاها سماً يميت موتاً مؤقتاً لمدة (٤٨) ساعة كي تتمكن من اللحاق بزوجها روميو والتخلص من زواجها بباريس.



٩- التباس الفهم لدى روميو واعتقاده ان حبيبته ماتت فيقرر الانتحار على قبرها فيجد باريس في المقبرة وبعد استفزازه يقتله.

١٠- دفنه لـ (باريس) بقرب (جوليت) بناءً على طلبه.

١١- انتحار روميو بتناوله جرعة من السم.

١٢- استفاقة جوليت من موتها المؤقت ورؤيتها لروميو وباريس يرقدان

١٣- ميتين في قبرها.

١٤- حضور القس في اللحظة نفسها ومحاولته تهوين ما جرى فترفض.

١٥- انتحار جوليت بخنجر روميو.

١٦- تصالح الاسرتين بعد اتضاح الحقائق بقيام الامير على ملابسات موت روميو وجوليت وباريس.

◈ **البناء الدرامي:**

ان مسرحية روميو وجوليت تعتمد بناءً درامياً شكسبيرياً بحتاً، ولعل اهم صفات هذا البناء الدرامي هو مبدأ الاستمرارية اذ ان منظراً يقود منظراً، وفصلاً يقود فصلاً، وهكذا حتى الخاتمة بلا زيادات او ترهلات. ان سلاسة الحكاية المسرحية تستتبع بالضرورة سلاسة فعل الشخصية وسلاسة الحدث، وبالتالي فان البناء الدرامي ينتظم عبر تسلسل الفعل الدرامي والمشهد الاجباري والذروة بعامة.

في المشهد الاول من الفصل الاول يظهر روميو حزيناً ولكنه مع ذلك الحزن الذي يخفي تحته الاحتفاء بالحياة، فهو يرد على (بنفوليو) في تقويمه لعاطفة الحب بانه:- "واحسرتاه، ان نجد الحب معصوب العين محجوب البصر، المبصر بمسالكه الى غاياته ودروبه الى مشيئته ورغبته اين ستتناول غداءنا اليوم ؟".(٧)

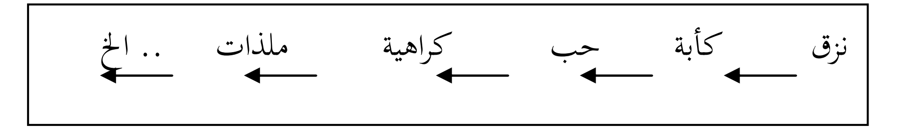
أما في المشهد الثاني فان الظهور الثاني (لروميو) هو تلك الرغبة الدنيوية في الاحتفاء بالحياة وهي الذهاب الى حفلة آل كابوليت، ولو ان هذا

الذهاب يقصد به رؤية (روزاليت) الحبيبة المتمنعة التي شغف بها روميو حباً. هنا تبرز الغرزة الأخرى في البناء الدرامي التي تتراوح بين الكآبة والحب والمتع الحسية.



هذه الكآبة تجد تعبيرها في حوار روميو المثير للانتباه "لم اجن ولكني مشدود الوثاق اكثر من مجنون محتبس في سجن، متروك بلا طعام".[٨]

هذا الحديث عن الجنون والسجن والطعام نذير ماساوي جديد لما سيحدث لاحقاً فالبناء الدرامي هنا ضرب من الشد والانبساط وكآلاتي:



في المشهد الثالث من الفصل الاول نرى اول ظهور (لجوليت) والحديث عن مواصفاتها الانثوية الفائقة وكانها تستعد للقاء (روميو) الذي غرس في المشاهد السابقة كل هذا سرعان ما يتغير عندما نرى لقاء روميو وجوليت وفجاة يمتلئ قلب روميو بالبهجة عند ملاقاته جوليت فيسبغ عليها اوصافاً فلكية لا اول لها ولا آخر فهي قديسة وهو مذنب ويحتاج الى تطهير.

وفي الفصل الثاني / المشهد الاول تتاكد رؤية (روميو) لـ (جوليت) بانها الارض وانها الشمس في المشهد الثاني وان في عيون

(جوليت) ما هو اخطر من سيوف عائلتها مجتمعة وهو العليم بفنون الطعن والضرب، هذا الفرح كله يتبدد في صومعة (القس لورنس) في المشهد الثالث من الفصل نفسه وهو مشهد يتخلله اليأس من خلال الطلب المستحيل من (روميو) الى (القس) بان يعقد قرانه على (جوليت) مع معرفته بالصعوبات الكبيرة ازاء مثل هذا الطلب، على ان المشهد الذي يحظى بالانتباه، هو مشهد اللقاء الأخير بين (روميو وجوليت)، وهو المشهد الخامس من الفصل الثالث، والذي يجري بعد الامر بنفي (روميو) من "فيرونا" فيبدأ منلوجه "انها القنبره ايذان بان النهار قد لاح وما كان صوت العندليب الذي نطمئن اليه.."[٩] ان كل نقاد شكسبير يعدون هذا المنلوج منلوجاً بليغاً جاداً، وشعر حب والمشهد نفسه فيه من الجدية والموضوعية الشيء الكثير بالاخص ولا سيما عندما نعرف ان المشهد يجري في لحظات الفجر الاول، ولانه مشهد يستتبعه فراق ولن تجمعهم المسرحية مرة أخرى، فان الحبيبين يستغرب احدهما شحوب الآخر اولاً وتتخيل جوليت (روميو) ميتاً في القبر ثانياً.



البنـاء الـدرامي يسلك فـي معماريتـه سلوكاً آخر، فهـو يبعد روميو عنـا لمدة طويلـة نسبياً ثم تبدأ لعبـة القبض والانبساط فهو فرح في "مانتوا" للحلم الذي انقذته فيه جوليت من الموت بعد ان قبلته، وهو لا يهنا بحلمه حتى يدخل خادمه يخبره بوفاة (جوليت)، وهو يفاجأ بالموت فتكون ردة فعله عليه

بلغـة واقعيـة، تبتعد عن ديباجـة الشعر ،وتحصيل حاصل لهذا كله يذهب الـى الصيدلي ليبتـاع سماً كـي ينهـي حياته، وفي المقبرة يجد (باري) وهنا يشعر بان المحنة قد اعطته عمراً آخر، فهو ينادي (باريس) بالفتى والصبي وهو ان لم يكن بعمر (باريس) فهو اصغر منه، وتزداد الامور سوءاً بمقتل (باريس) لكن (روميو) متكئ على التغيرات العميقة التي جرت عليه فيدفنه الى جنب جوليت لترسخ محبة جوليت في داخله جعلته يحب من يحبها.

ان البناء الدرامي فيما يخص (جوليت)، والتي تبدا في المسرحية حسب ما يتعامل به اهلها ومرضعتها بأنها فتاة صغيرة، وحمل وديع، وهي مطيعة بخنوع لوالدتها، ولكن عندما تلتقي (روميو) تقع في حبه مباشرة، فهي تسأل مرضعتها عن (روميو) وتامرها بان "اذهبي واسالي عنه فان كان متزوجاً فياويحي ان فراش عرسي سيمسي فراش نعشي"[١٠] او تقول "فيا له من حب ولد شاذ خارقٍ للطبيعة".[١١]

فكيف يستطيع هذا الحمل الوديع ان ينقلب هذا الانقلاب المفاجئ بيد ان في حوارها نبوءة بما سوف تنتهي اليه المسرحية، أي كون فراش عرس (جوليت) هو فراش نعشها، لكن (شكسبير) وهو العارف بهذا الانقلاب، فهو يعطينا فرصة بان نرى (جوليت) تفكر، ولاسيما في المشهد الثاني من الفصل الثاني، عندما تتحدث عن استعدادها لنكران اسمها ونسبها، كما يجب

على (روميو) ان ينكر اسمه ونسبه، حتى يصبح اتحادهما بلا منغصات. كما انها تستشعر ضعفها عندما تقول "روميو! روميو! اواه.. انه لا يسمع ندائي فمن لي بصوت بارز استعيد به هذا الطائر الكريم..ان الاستعباد خشن فلا يصح له ان يرفع الصوت..."[١٢] فهي تشعر ان المواضعات الاجتماعية التي تعرفها جيداً لا تسمح لها ان ترفع الصوت، ولاسيما في ظل الاستعباد المتعجرف للمجتمع والاسرة والكراهية، على اننا نتلمس انها بداية القوة لدى (جوليت) التي تقول في منولوج ملفت للانتباه في الفصل الثالث / المشهد الثاني: "هلم يا ليل المحبين في ردائك الاسود الغامر، لتعلمني كيف أخرج من خلوتي وأغادر حيائي وانزوائي في أول لقاء بين عاشقين بريئين جمعهما القران في شركة



واحدة"[١٣] ثم تؤسس عليه بصيحة صادحة " هلمي الى فراش عرسي ومهاد زفافي لكي ازف الى الموت مادام (روميو) عني مقصياً".[١٤]

هنا يغادر الحمل الوديع صفاته فيصبح شجاعاً، فهي تقترن بـ (روميو) رغم كل المعوقات وحتى اللغة تصبح اكثر نضجاً واصابة للهدف، على الرغم من ان هذه الحالة الجديدة لـ (جوليت) تعكرها الاحداث، فما زال القتل مستمراً، وما زالت السلطة الابوية تلح برسم مستقبلها، والاحداث المتتالية تجعلها تعارض والدها، او على الاقل تطلب منه ان يسمع كلماتها، ونختتم الفعل الدرامي بالتباس خطة (القس لورنس) على (روميو) والتي

تؤدي الى موته، وهنا نتلمس آخر كلمات جوليت وهي تطعن صدرها بخنجر (روميو) قائلة "ايها الخنجر السعيد فليكن صدري لك غمداً"[١٥] وقبل هذا كانت تناجي جثة حبيبها وزوجها بعبارة رقيقة تتناسب وامرأة قوية متخلية عن صراخ وبكاء النساء، والغريب في هذا كله ان الاهتمام بالنمو الدرامي لـ(جوليت) قد اخذ مساحة اكبر من النمو الدرامي لـ (روميو)، والدليل على ذلك كما يذكر مجموعة من الباحثين السوفيت بان (شكسبير) يسمي مسرحيته تراجيدية "لم يكن بلا مغزى اختياره بان يختتم مسرحيته بهذه الكلمات..

لم تكن هناك ابداً قصة اكثر بلاءً

من قصة "جوليت وروميو"

اذ انه يقدم اسم جوليت على روميو"[١٦].

- **اللغـة:**

ان الوسيط التعبيري الذي انتهجه النص الشكسبيري لعرض ما يحتويه كانت اللغة المكتوبة، وفي واحدة فنونها البارزة وهو الشعر، واذا كان البحث لا يقترب الى تقنية الشعر من وزن وقافية وايقاع لانه غير معني بهذه المسألة، لانه لا يحتاجها في فحص النصوص التي أولت النص الشكسبيري، ولكن البحث معني ببلاغة العبارة الشكسبيرية حتى وان انتقصت منها الترجمة، ومراقبتها داخل الفلم السينمائي.



وان في تحليل البناء الدرامي للنص الشكسبيري اشارات كافية للغة الشكسبيرية تكفي البحث وهدفه. فهنالك ضروب البلاغة كلها من مجاز، ورمز، واستعارة، وكناية وغيرها، بحيث اصبحت لغة شكسبير لغة يضرب المثل بها لرقيها وفخامتها.

ثانياً- مناقشة العينة الفلمية على ضوء المؤشرات:

١- التأويل يُعنى بالإحالات داخل النص المؤول والوصول الى مديات النص كاملة عبر معانيه ودلالاته.

لابد من الحديث عن أنّ الكتابة لها علاقة بالخارج اولاً وعلاقة بالخطاب الفني نفسه وعلاقة بالمتلقي، لان كل نص انما يحيل الى خارجه بمعنى من المعاني، ولكنه من ناحية أخرى يحيل الى نفسه عبر عناصر الوسيط التعبيري، ومن الطبيعي اننا لن نتابع كل الاحالات سواء الخارجية منها او الداخلية. ونستقصر على نماذج مختارة للحديث عنها، لانه ليس من المعقول ان يجري تحليل النص باكمله لمناقشة مؤشر واحد.

فالاحالة الاولى هي امكانية نمو الحب في اجواء الكراهية، وواضح انها احالة خارجية، او بامكاننا ان نستشف عشرات الأمثلة من الواقع المحيط بنا لنستخرج امثلة ملموسة على هذا، وهذه الإحالات ليست ما سنتوقف عندها لأنها متاحة للباحث وغير الباحث وسوف يجري التاكيد هنا على الإحالات الداخلية، أي كيف يكتب النص نفسه عبر علاقاته الداخلية،

وبالأساس فان النص يتحدث عن الحب فكيف اقيمت هذه الدلالة في الافلام الثلاثة ولناخذ اولاً:

أ- روميو وجوليت:

اخراج: بازلو هارمن.

سيناريو: كريج بيرس وباز لوهارمن.

تمثيل: ليناردو كابيرو وكير دنيس.

انتاج: شركة فوكس للقرن العشرين.

ملخص الفلم :



يتعرض الفلم لقصة روميو وجوليت المقتبسة عن المسرحية الشكسبيرية نفسها فهناك عائلتي (مونتاغو كابوليت) وهناك روميو وجوليت واصدقاء روميو واهل جوليت زيادة او نقصان بعض الشخصيات غير المؤثرة على القصة نفسها.. لكن الفلم يسقط كل القصة التي جرت في العصور الوسطى الى عصرنا الحالي، فروميو واصدقاؤه هم شباب هذا الزمان الطائش المجنون بالجنس والمخدرات والموسيقى الصاخبة والعنف كذلك ابن عم جوليت واصدقاؤه لا يختلفون بشيء عن منافسيهم، لكن هذه المنافسات بين ممثلي العائلتين تنتهج طريقة غريبة الا وهي تصرفات عصر الكاوبوي وتصرفات العصابات الامريكية مثل ال كابوني وغيرهم، وباقي القصة تجري على وفق ما عرضته المسرحية.

ان الإحالة الرئيسة التي يسلمها النص هي: الحب والكراهية، والتي يقوم عليها البناء الدرامي للنص الشكسبيري لكن تأويل النص الفلمي يحيلها الى احالتين واحدة مستمدة من النص أي يتصرف بالإحالة الداخلية، ليؤسسها كبناء يقوم عليه الفلم، ويتصرف بهذه الإحالة الداخلية كونها تحيل الى الخارج، إذ إنّ الحب والكراهية هما الأساس الذي يرافق المجتمعات، حتى قيام الساعة، فاذا كانت الإحالة الداخلية في النص الشكسبيري معروفة، فان التصرف الخارجي بهذه الإحالة وجعلها قضية تسير مجتمعات البشر حتى الوقت الحاضر، فان النص الفلمي قد جعل (روميو وجوليت) قصة مدينة معاصرة سواء كانت باريس او لندن او نيويورك او بغداد وبكل الملامح العصرية لقصص الحب وما يرافقه من معوقات يتساوى في هذا عصر شكسبير وعصرنا بيد ان صانعي الفلم وهم يعنون بالإحالات داخل النص، ويجعلونه نصاً معاصراً فانهم ركزوا على واقع معاصر تحوطه الريبة استناداً الى النظرة الاعتبارية لنص شكسبير وما يرافقه من احتفاء وابهة وتقدير، ولا يمكن لهذا النص ان ينزل الى مستوى رعاة البقر وعصابات الهيبز والبانكز والسفلة ذوي الوشوم التي تغطي كامل اجسادهم وحتى على رؤوسهم الحليقة، لاحظ مشهد اول اصطدام ما بين ال كابوليت وال مونتاغو في محطة البنزين وكيف ان اتباع العائلتين من السفلة المنحطين الذين آذوا حتى الراهبة وتلميذاتها بتلميحات داعرة، ثم اسباغ جو

افلام الغرب الامريكي (Western) على مشهد المعركة، كما هو واضح في المشهد الآتـي:

م/٢ **محطة البنزين** **ن/خ**

موســـــــــيقى



	لوحة اعلانية مكتوب عليها (بنزين فونيكس) تنسحب الكاميرا من اللوحة فتدخل سيارة مسرعة فيها مجموعة من الشباب وتقترب السيارة من الكاميرا حتى تقف على لوحة السيارة الامامية المكتوب عليها (500 *MON كلمة مون تعني اختصار لمونتاغو وهي عائلة روميو والذين في السيارة هم اتباعهم)، تصعد الكاميرا من اللوحة فتظهر كامل السيارة من الاعلى وفيها ثلاثة شباب بقمصان مفتوحة الصدور مزركشة وهم حليقو الرؤوس (شباب هذه الايام).	صاخبة
٢- ل.ع	من اسفل لاحد شباب السيارة (بنفوليو ابن عم روميو) وهو يقول لمن في السيارة:	القضية بين السادة
٣- ل.ع	ضيقة لاحد شباب السيارة وهو يضع اقراطاً في اذنه وقلائد في رقبته ورأسه حليق وقد وضع نظاراته على رأسه وهو يقول:	السادة نفايات
٤-ل ع	ضيقة يقول الشاب الآخر في السيارة: (بنفوليو) يتوجه الى داخل محطة البنزين	هيا ايها العفن
٥- ل.ع	وفي هذه الاثناء تدخل سيارة في الممر الآخر لمحطة البنزين تقترب من الكاميرا	



	حتى نرى لوحة ارقامها المكتوب عليها (CAP*005) (وهو اختصار لعائلة كوبوليت عائلة جوليت) تستدير الكاميرا بعنف من جهة السائق على نفس مستواها السابق، يفتح باب السيارة ونرى اقداماً تطأ الارض وتخطو قليلاً الى الامام، ثم تفرك الاقدام الارض فنسمع احتكاك قطعة حديدية في الارض التي هي كعب الحذاء الحديدي.	الموسيقى مستمرة
	ثم تخطو الاقدام صاعدة الدرجات المؤدية الى داخل المحطة، تخرج الاقدام من الكادر ويدخل الكادر اقدام أخرى متجهة في الجانب المعاكس تخرج الاقدام من الكادر وتبقى عجلات السيارة والباب المفتوح في الكادر فتنزل اقدام أخرى من السيارة.	مؤثر احتكاك حديد في الارض
٦- ل.ع	راهبتان خارجتان من المحطة كانما كانتا يتبضعان، واثنان من جماعة مونتاغو في السيارة يطلقان كلمات بذيئة نحو الراهبتين:	
	الراهبتان تسرعان نحو سيارة تنتظرهما	فقاعة..



فقاعة..

الشابان يكملان نزولهما من السيارة وهما

٧- ل.ع | يتجهان الى يسار الكادر وما زالا يعلقان : | انا قطعة لحم شهي

٨- ل.ع | الراهبتان تغلقان باب السيارة بفزع

٩- ل .ع | احد الشباب من ال مونتاغو وهو يشير بيديه المليئة بالخواتم الى صدره بحركة داعرة موجهاً نحو الراهبتين ثم يقوم بلمس صدره.

١٠- ل.ع | سيارة الراهبات تنطلق بسرعة ويظهر من خلف السيارة ذو الاحذية الحديدية يتجه نحو اتباع مونتاغو، الكاميرا تنقض عليه بلقطة متوسطة سريعة.

١١- ل.م

للشاب ذي القميص المزخرف البذيء وهو ما زال يهرج.

١٢- ل.م | لذي الاقدام ويظهر فيها لحيته الغريبة وشاربيه وكانهما مرسومان، واذنه ذات القرط والقلادة الضخمة التي تتدلى على صدره، ونظاراته التي تنظر من تحتهما، ومكتوب على اللقطة عنوان كبير (ابرا من كايوليت).



١٣- ل.م	الشاب في ل/٧ يفزع وهو يراه ويقول موجها كلامه نحو السيارة:	انه (ابرا) من جماعة كابوليت
١٤- ل.م	للشاب الآخر في السيارة فزعاً يقول:	**انه من آل كابوليت**
١٥- ل.م	لقطة تعد الشائعة لشعار عبارة عن صليب مالطي مكتوب عليه مونتاغو تتدلى منه صورة جمجمة ومسدس وثعبان.	
١٦- ل. م	لـ ابرا وهو يحدق باشمئزاز في الشابين	
١٧- ل.م	ايدي (ابرا) وهي تزيح سترته فيظهر انه متمنطق بمسدسين تذهب الكاميرا بزوم سريع نحو اخمص المسدس فنرى بقدر الشاشة لشعار عبارة عن شيء يشبه الصليب مكتوب عليه كابوليت متدلية منه مخالب نسر ويحيطه سيفان.	
١٨-ل.م	لمسدس يتدلى وفوقه قميص مزركش يزاح القميص قليلاً كانما استعداداً لشهر المسدس ثم تنسحب الكاميرا بسرعة	



	مرتفعة قليلاً تظهر الشاب ذو القميص المزركش كانما يستعد لمعركة.	
١٩- ل.ق	لـ (ابرا) يزيح سترته جانبا بعنف وهو يكشر عن أنيابه	
٢٠- ل.ق	لفم (ابرا) المفتوح وتظهر اسنانه وتكون في الفك الاسفل طبيعية وفي الفك الاعلى عبارة عن طبقة تغلف الاسنان بحيث لا يظهر منها شيء سوى كتابة على القطعة الفضية (SIN) بمعنى الخطيئة	
٢١- ل.م	قريبة الشاب الآخر في السيارة يقول ولكنه يسقط على ظهره فزعاً من تكشيرة (ابرا)	صارع سوف اساندك
٢٢-ل.م	سريعة جداً لاحد اتباع (ابرا) وهو يضع يديه حول فمه مضخماً صيحة استهزاء يطلقها نحو اتباع مونتاغو	
٢٣- ل.ع	ضيقة الشاب الذي سقط في ارضية السيارة ينهض يخاطب صديقه قائلاً: في حين ان ضحكات الكابوليت الساخرة على الشريط الصوتي.	كابوليت
٢٤- ل.ع	جماعة (ابرا) يركبون في السيارة وهم	




يستهزئون

جماعة مونتاغو يقول احدهم لصاحبه:

٢٥- ل.ع لو اني وضعت ابهامي في فمي، فهذا يعني عار لهم ان يتحملوه.

٢٦- ل.م (ابرا). خلف مقود السيارة يسوي المرآة التي امامه بحيث يراقب فيها اتباع مونتاغو فيرى في المرآة الشاب يضع ابهامه في فمه.

قطع سريع

٢٧- ل.ع الشاب يضع ابهامه في فمه واليد الأخرى على اذنه مفتوحة الكف وتتحرك ويتقدم نحو الكاميرا

٢٨-ل.م (ابرا) يصرخ غاضبا من السيارة

٢٩- ل.ع

الشاب من مونتاغو يربك ثم يتوجه الى مضخة البنزين ويضعها في خزان السيارة

٣٠- ل.م (ابرا) غاضبا وينطلق بسيارته مسرعاً

٣١- ل.ع ضيقة الشابين فزعين



٣٢- ل.ع

سيارة (ابرا) تستدير في مكانها بطريقة جنونية، يهرب عمال المحطة ويفزع الشابان ثم ينزل من سيارته متجها نحو اتباع مونتاغو اللذين يفتح احدهما باب السيارة والآخر يقول:

تقدم سوف اساندك

٣٣- ل.ع

(ابرا) يتجه نحو السيارة والشاب ذو القميص المزخرف يتجه نحوه.

٣٤- ل.م

(ابرا) مكشراً وهو متهيئ بمسدساته المعلقة تحت ابطيه ويقول موجها كلامه للذي وضع ابهامه في فمه:

هل قضمت ابهامك لنا، يا سيد؟

٣٥- ل.م

للشاب يقول بارتباك:

لقد فعلت ذلك يا سيدي..

ويلتفت الى صاحبه ويقول:

هل هذا ضد القانون ؟.

٣٦- ل.ع

لـ(ابرا) ومن خلفه مضخات البنزين وغرفة المحطة يقول:

قُل:



٣٧- ل.ع

لا يا سيدي،

٣٨- ل.م	الشاب يقول:

انا لا اقضم ابهامي لك يا سيدي ولكني اقضم ابهامي.

(ابرا) يقول بغضب، لكنه يحاول ان يتمالك نفسه:

هل ستقاتل يا سيد ؟

٣٩-ل.ع

الشاب مربك تتقدم الكاميرا فتصبح متوسطة يقول، وهو يؤكد كلمة يا سيدي.

ان كنت تود ذلك فانا لك يا سيدي.

٤٠- ل.ق	لقطة لمقبض مسدس مكتوب عليه sword 9 mm سيف عيار ٩ ملم

لقد اكتفينا من المشهد باربعين لقطة وهي لقطات كافية لتثبت صحة ما ذهبنا إليه..

والملاحظ ان نص شكسبير كله لا يمكن ان ينزل الى هذا المستوى الضحل من الحوار اولاً، ولا الى الحركات الفجة الداعرة، لاحظ تعرض الشابين للراهبات والحركات التي يقومان بها، ثم يقوم النص بجعل الشخوص عبارة عن مجرمين ضليعين في الجريمة وطقوسها، وبعد هذا وذاك فان هؤلاء الاشخاص المتنازعين يبدون وكانهم اعضاء في عصابات



(مافيا)، وليسوا اولئك الشخوص في العصور الوسطى الذين لا تتعدى صراعاتهم الصراع العائلي، وقام شريط الصوت بوضع موسيقى صاخبة وكاننا في منتدى ليلي، فتوزع المتلقي بين رسائل متعددة، فنحن هنا ازاء عصابات، وازاء ترداد كلمة سيدي الساخرة التي تليق بفرسان العصور الوسطى، ونحن ازاء شعارات العوائل التي كانت شائعة في العصور الوسطى ثم لقطة لمسدس مكتوب عليه Sword 9 mm سيف عيار ٩ ملم، فما هو الارسال الذي تسلمناه من هذا المشهد المزدحم بالإحالات.. تزعم الباحثة ان تشوش الاحالة هو ما قام عليه هذا المشهد كنموذج لمعظم مشاهده، ولو اكتفى الفلم بهذا فقط لقلنا انه تأويل بلغة شباك التذاكر، ولكن ان يحافظ الفلم على الاسماء الشكسبيرية والحوار الشكسبيري، فانه سيضع التأويل في حيز اللامعقول، بمعنى ان التصرف بالاحالة بهذه الطريقة، ضيع الوصول الى المديات الكاملة للنص، واخل بمعانيه ودلالاته.

وتدرج البناء السردي بالفلم في موضوعة الحب والكراهية حتى ارتدت هذا اللامعقول، على الرغم من انها منقولة بالكامل من النص الشكسبيري وينبغي ملاحظة ان الموت حباً يمتلك شفافية فائقة لا يمكن لروميو في جوه هذا ان يقدم عليه.

ب- قصة الحي الغربي:

اخراج: روبرت وايز وجيرو روبنز.

تمثيل: نتالي وود ويجارد ديسمر.

انتاج: يونايتدا ارتست.

سنة: ١٩٦١.

ملخص الفلم:

يتناول الفلم قصة "روميو وجوليت" مقتبسة يتصرف عن "روميو وجوليت" لشكسبير، تجري الاحداث في حي للفقراء يدعى "الحي الغربي" بين الشباب الفقراء في هذا الحي، في صراعات تافهة حول الهيمنة على الحي، واستغلال ساحاته وملاعبه، وحول من هو الامريكي، هل ذوو الاصول الاوربية ام ذوو الاصول اللاتينية ؟ مروراً بقصة الحب بين الشاب المنحدر من اصل اوربي والفتاة المنحدرة من اصل لاتيني وتعرض الشاب الى القتل بسبب النزاعات الصبيانية



عند شباب الحي، الفلم يذكر بشكل واضح بـ (روميو وجوليت)، ولكن ليس عبر البلاغة الشكسبيرية وانما بمعادل موضوعي بصري عبر الغناء والرقص التعبيريين.

يلاحظ في فلم "قصة الحي الغربي" ان الاحالة التي اخذها الفلم من النص الشكسبيري واقام عليها تأويله، هي موضوعة الحب والكراهية اولت على وفق الامور الآتية:

١. انها أحيلت الى عصرنا الحاضر، حيث ظهرت الجماعتان المتصارعتان هما شباب "الحي الغربي" في (نيويورك)، وهو الخليط

من الملونين من اصول لاتينية والانجلو سكسون، ويبدو ان ساكني هذا الحي من الفقراء الذين يعيشون في شقق ضيقة مزدحمة، واكثرهم من الشباب المتسكعين، وهذا اول خلاف مع النص الذي يجري في اجواء استقراطية، وهذه اول احالة ناجحة إذ إنّ الحب لا علاقة له بالمستوى الطبقي، ان العصر الحالي ظهر بكل المفردات (الملابس، والاماكن، ونمط الحياة، صحيح ان النص الفلمي تصرف بهذا كله مما يخالف النص الشكسبيري ولكنه ارتقى للنص وروحه من خلال ان هذه الاحالات النصية (الحب والكراهية) وجدت تعبيرها.

٢. في ازمة شائعة في المجتمع الامريكي (نموذجه الحي الغربي) تلك ازمة العنصرية، فبدلاً من الحرب بين عائلتين ارستقراطيتين كانت ازمة بين الملونين والبيض وهذا لم يخل بالنص الشكسبيري خاصة وقد ارتقت الاحداث الى الشعر الشكسبيري من خلال الجو الغنائي والموسيقي الذي غلف الاحداث مما جعل الاجواء رغم قتامتها تتغلف بجو الشعر، فالاحالة هنا ناجحة لان مشكلة الفقر والتميز مشاكل تعاني منها مجتمعاتنا المعاصرة، ولو تابعنا المشهد التالي لرأينا:

م	ملعب كرة السلة في الحي الغربي	ن/خ
١ – ل.ع	سيارة الشرطة تصل الى موقع الشجار بين الشباب فتقف ويفتح الباب الشرطي	

ذو الزي الرسمي ويهرع من السيارة يتبعه
المفتش ذو الملابس المدنية وهو يطلق
صفاراته

٢- ل.ع

الشباب يتشاجرون في مقدمة الكادر
والشرطي في الخلفية يهرع نجومهم، ثم
ياتي المفتش ثم يدخلان بين
المتشاجرين والمفتش يقول:

يكفي هذا ايها
الاشرار

٣- ل.ع

من زاوية أخرى، الشجار ما زال مستمراً
ويظهر بشكل واضح الفتى (روف) الذي
هو بمثابة (مركيتيو) في النص
الشكسبيري والمفتش مازال يصرخ:

انهوا الشجار،
دعونا ننهيه، وانا



الذي اقول ذلك.

ثـم يـنجح المفـتش والشـرطي بعـزل المجموعتين كل الـى جانـب وهمـا يقفـان في الوسط يقول المفتش:

كـم مـرة أخبـركم بهـا ايهـا الاشـرار ان تتهـوا هـذه النزاعات

يرد عليه احد شباب الانجلو ساخراً:

لمـاذا انـت مهـتم ايهـا المـلازم جارنك

يقول مجموعة الانجلو ساخرين ويكمل مجموعة اللاتين باستهزاء بجملة:

نهـارك ايهـا الملازم جارنك

٤- ل.ع المفتش وظهره الـى الكـاميرا ينـادي احـد الشباب الذي تسلق سور الملعب، يناديـه قائلاً:

تعال وانزل

بحيث تحس بظهر الشرطي فقط، مركز على جزء من الشاب في امامية الكادر والشباب المتسلق في خلفية الكادر، يتقدم الشرطي فيدخل نصفه في الكادر.

الشاب المتسلق يقول:

ولكن نحن لم نكن الا لنمرح

(روف) يكلم الشرطي قائلاً:

انا ارى ان الاطفال سيحفظون لنا شوارع هذه المدينة المحبوبة

الشرطي يرد:

اخرس

(روف) يرد:

نحن ولدنا كما لو كنا في مقلاة حارة

الشرطي يقول غاضباً:

لقد ضربت في راسك ايها الطفل



جون، تعال هنا

٥- ل.ع قريبـة الـى جزء مـن مجموعـة الانجلـو، جون يتقدم نحو الكاميرا

المفـتش وخلفــه الشــرطي وجــزء مــن مجموعـة الانجلـو، يـدخل جـون الكـادر

٦- ل .ع يمسـكه الشـرطي مـن اكتافـه ويأخـذه الشـرطي مـن اكتافـه ويأخـذه بعيـداً عـن المجموعة وهو يقول:

حسناً

٧- ل.ع المفـتش وهـو يـدفع بـ (جـون) الصـغير امامــه ويوقفــه امــام مجموعــة اللاتــين ويقول:

الان، مـن الـذي سـبب لـك هـذه الجروح ؟

٨- ل.ع

المفتش يمسك جون الصـغير من كتفـه وخلفه مجموعة الانجلو وهو يحثـه علـى الكلام، جون الصغير يقول:

حسناُ سيدي

اي أحد

يقاطعه المفتش بحدة ويقول:

يتقدم (روف) من خلف المفتش ويقول:

اعذرني سيدي

فيلتفت المفتش نحوه مستفهماً (روف) يقول وهو يسخر:

ان حقيقة المسألة، نحن نشك هذا العمل قد جرى من قبل شرطي

احد افراد المجموعة وهو متسلق على الشبكة، يكمل حابكاً الموضوع:

بل شرطيين

الكاميرا تقترب قليلاً مضيقّة اللقطة العامة بحيث ظهر المفتش الى الكاميرا ويدخل جون الصغير من بين المفتش والشرطي الذي ظهره نحو الكاميرا المواجهة للمجموعة يضيف احد افراد المجموعة:

وعلى الاقل

٩- ل.ع

المفتش يلتفت نحو الكاميرا متجهاً نحو المجموعة الأخرى قائلاً:

مستحيل

١٠- ل.ع

لمجموعة اللاتين وهم يحيطون من الجانبين بقائدهم (برناردو) الذي يعلق على حوار المفتش ومجموعة الانجلو قائلاً:

لا شيء مستحيل

في امريكا

١١- ل.ع المجموعتان وفي المنتصف الشرطة يقول المفتش:

حسناً ايها الاولاد

الحكماء والآن

١٢- ل.ع

منخفضة قليلاً، المفتش يهيمن على الكادر ومن خلفه الشباب، ومن خلف الشباب في عمق الكادر العمارات الكالحة للحي الغربي، يضيف المفتش:

اسمعوني جيد

ايها الاشرار انتم




لا تملكــون هــذه

الشوارع...

ثم يلتفت نحوهم ويكمل:

وسـوف أعـاقبكم

عقاباً شديداً لانـي

ســاكون حــولكم

دائماً

١٣- ل.ع مــن زاويــة أخـرى المفـتش يقـف بـين

المجموعتين ويكمل حديثه:

أتريـدون ان يقتـل

احدكم الآخر ؟

ليقتـــل أحـــدكم

الآخـــر ولكـــن

بعيـــداً عـــن

منطقتـــي هـــل

هنالك اية اسئلة؟

١٤- ل.ع ضيقة (برناردو) يقول للمفتش:

هـل تسـتطيع ان

تترجم هذا الكلام

للاسبانية؟

المفتش وخلفه مجموعـة الانجلـو، يقـول

١٥- ل.م



المفتش: خذ اصدقاؤك خارجا يا برناردو

وفي الخلفية تضحك مجموعة الانجلو احساساً منها بالنكتة التي تعاونت المجموعتان على ادائها.

١٦- ل.ع

نفس لقطة / ١٤ بقية حوار

المفتش على وجه برناردو واصدقائه (باستهزاء): وابقى بعيداً من هنا

١٧- ل.ع

نفس لقطة / ١٥ المفتش يقول وهو يحاول كظم غيظه: ارجوكم

١٨- ل.ع

نفس لقطة / ١٦ برناردو موجهاً كلامه الى مجموعته وهو ينظر نحو مجموعة الانجلو:

حسنا، ايها القروش (مفرده قرش وهي تسمية فريق اللاتين في الفلم)



ثم يومىء راسه قائلاً بالاسبانية:

هيا

١٩-ل.ع مجموعة الانجلو ظهرها الى الكاميرا والمفتش في الوسط ومجموعة اللاتين تبدا بالانصراف، فتتحرك الكاميرا متابعة الانصراف يخرجون من باب الملعب.

٢٠- ل.ع

المفتش والشرطي ومجموعة الانجلو ينظرون لانصراف اللاتين (القروش) يعلق المفتش على انصرافهم:

آه ايها الاولاد اذا لم تكن هذه الجيرة كافية

ثم يلتفت نحو المجموعة الباقية ويقول:

الآن انظروا ايها الاصدقاء، دعونا نعرف السبب.

٢١-ل.ع المفتش وخلفه عمارات الحي الغربي يقول:

اذا لم اعطِ القليل
من القانون من
هذه المنطقة،
فعلى الاقل انا
أتحكم في هذه
الزاوية من
المدينة.

٢٢- ل.ع

المفتش في لقطة اوسع يخاطب
المجموعة ثم يضيف المفتش قائلاً:

وانت واصدقاؤك
لا تحبون الالتزام
بالقانون، ولكي
تكونوا جيدين
عليكم ان
تتعاونوا مع حفظ
النظام من الان
فصاعداً.

٢٣- ل.ع

المفتش مازال يتحدث من زاوية أخرى
المجموعة تبدو غير مهتمة لحديثه ولما




يجـد المفـتش انهـم لا يعنـون بحديثـه
وخاصة احدهم الذي يدير ظهره له يتقدم
نحوه ويمسكه من كتفه قائلاً:

وهـذا يعنـي انكـم
سـتبدؤون مــن
البدايــة فتكونــون
لطفـــاء مـــع
الشـرطة والقـانون
منذ هذه اللحظة

٢٤- ل.ع

ضـيقة المفـتش يـدير الشـاب نحـوه وهـو
يقول بحدة:

انـا قلـت لطيـف،
فكـن كـذلك لانـه
اذا لـم نكـن كذلك
وامســـكتك لاي
عمل قلّ او كبُر
وســأقوم بنفســي
بمعاقبـــة مـــن
يخــرق القـــانون
وســــــاجعلكم




تتعفنون هناك.

٢٥- ل.ع

المفتش تحيطه المجموعة يقول ! اقـــول وداعـــاً للاولاد الجيدين.

ثم يلتفت الى الشرطي ويقول: كروبك

ثم يتحرك هو والشرطي خارجين

احد المجموعة يقول ساخراً: وداعاً ايها الاولاد

وآخـر يقـول سـاخراً مـن كـلام المفـتش ومضيفاً له: انتم اشرار، ولكن ليس في شوارعي بل اذهبوا لتلعبوا في المتنزهات

وآخر يقول: حـــافظوا علـــى العشـــب، اذهبـــو الى المنازل

وآخر: حـــافظوا علـــى علاقـــــــاتكم، حـــافظوا علـــى العالم



وآخر :

العصــابة ليســت

في شارعي

(روف) يقول:

هــذا كــل شـــيء

نحـــن ســـنفعلها

ايهـــا الطيـــارون

(اســـم الفريـــق

الانجلـــــــــو)

لننصرف

٢٦- ل.ع

مـن خــلال بــاب الملعـب الـذي يضـيّق

مساحة الكادر وفي عمق

لكادر مجموعة الانجلووالعمارات السكنية الكالحة.

في هذا المشـهد يتبين لنـا ان الاحـالات فـي النص الشكسبيري لم تحضـر كلهـا وانمـا اشـتغل النص الفلمـي من خلال هذا المشهد على بعض الاحالات ومنها الحب، والصراع، والكراهية، والاحساس

بالفجيعة التي تحلق في سماء النص، ولكن من خلال الاحتكام الجدلي لقوانين العصر، فاذا كانت الكراهيـة في نص شكسبير قضية تجاوزها النص لانه يشتغل بما هو موجود، فان النص الفلمي لا يمكنه ان يعبر عن هذه المسألة بهذه السهولة لانه يشتغل في عصر آخر، وهو عصرنا الحديث، هذا العصر القائم على السبب والمسبب والنتيجة، وهو



اذ يحكم هذه الجدلية في اول ما يظهره على الشاشة من لوحة كرافيكية تمثل مدينة نيويورك ملونة بكل الوان الطيف، الى الحي الغربي ومآسيه، فهو لا يستطيع ان يضع حقائق متجاورة دون ان يعرف الاسباب او يُقنع المتلقي

بها، فهو اذ ينطلق من النتيجة التي هي الخصام بين مجموعتين، كل مجموعة تطلق على نفسها مصطلحاً مثل مصطلح فرق السلة المحترفة في امريكا، فهؤلاء القروش وهؤلاء الطيارون، ولكن اذا كان المحترفون يراكمون المال فان هؤلاء البائسون يراكمون الماسي، فهم يعيشون في عمارات مزدحمة في شقق كعلب السردين، وكانت خلفية الصورة تنأى بثقل هذه العمارات التي تحيط ملعب كرة السلة من كل جانب واذ يخوض هذان الفريقان شجاراتهم المؤدية للدم، فهو بسبب عدم وجود شروط الحياة الكريمة، فلا متنزهات ولا شوارع ولا عمل ولا سكن مريح، وعلى هذا فان مثل هؤلاء الناس محاصرون اذ لا يستطيعون تغيير ما هم فيه فانهم يصبون غضبهم على بعضهم بعضاً، فالمجموعة الانجلوسكسونية تعتقد ان سبب هذه

الفاقة وجود العرق اللاتيني في امريكا، الذي زاحمهم في عيشهم واللاتينيون يعتقدون ان امريكا تمتصهم الى الدرجة التي لا يفهمون ماذا تريد منهم حتى انهم بحاجة الى الترجمة لكي يفهموا.

ان النص الفلمي هنا تدّرج في اقامة الاحالات وتفسيرها ومن ثم جعلها تحيا في دلالة جديدة مستمدة من النص الجديد الذي هو نص لعصر جديد.

ج- شكسبير عاشقاً.

اخراج: جون مادين.

سيناريو: مارك نورمان وتوم ستوبارد.

تمثيل: جوزيف فنيس وجونيث بالثرو.

زمن العرض: ١٢٣ دقيقة.

سنة: ١٩٩٨.

ملخص الفلم:



الفلم يتعرض لمسرحية روميو وجوليت ولكن بمعالجة جديدة وتأويل اكثر اثارة واسئلة فهو يجعل من روميو هو شكسبير نفسه من خلال العصر الاليزابيثي (عصر عودة الملكية) واضعاً بؤرة المعالجة على الحياة المسرحية انذاك وكيف ان العصر السابق لاليزابيث كان يحرم النساء التمثيل على خشبة المسرح لذا كانوا يستعينون بصبيان ومراهقين لتمثيل دور النساء وكيف ان الشاعر تنضب قريحته لتعرضه للخيانة من قبل ما اعتقد انها حبيبته فيحرق اوراقه. ولكن (فيولا) الفتاة الارستقراطية المترددة بصحبة الملكة الى المسرحية تجلب انتباهه، فيولا من

جانبها محبة متيمة بالمسرح فتتنكر بثياب صبي وتمثل المسرحية الموسومة روميو وابنة القرصان ايثل شيئاً فشيئاً يتنبه الشاعر الى هذا الصبي (فيولا) حتى يعرف حقيقته وياتيه الالهام بحيث يكتب المسرحية كما نعرفها اليوم. على الرغم من ان (فيولا) واحتراماً للتقاليد الطبقية تذهب لزوج من طبقتها ولكن الجذوة التي وضعتها في قلب الشاعر جعلته يشرع من جديد بالكتابة الابداعية.

ان الاحالة في شكسبير العاشق اتخذت مدى رحباً لتمثيل عصر شكسبير نفسه، ولكن من خلال روميو وجوليت المسرحية، او ان كتابة الشاعر لها، وهنا راينا ان الحب يتوزع على محاور متعددة.

- **روحية الشاعر المُلهم:** والذي تتفجر قريحته بالحب كما في المشاهد الآتية، وهي مشاهد تسرد موضوعاً واحداً مستمراً في اكثر من مكان، عابرة فواصل الزمان الموجودة ضمنياً في عقل المتلقي، ولكن الحدث يبدو واحداً.

م/	داخل كواليس المسرح	ن/د
١-ل.ع ضيقة	شكسبير وفيولا يعانقان بعضهما فيولا تقول:	
		لا ارجوك لا تذهب
	يجيب شكسبير:	يجب عليّ
	صوت من خارج الكادر يقول:	الابن الوحيد من عدوك اللدود
	وآخر (من خارج الكادر) يجيب:	فظيع
	ثم ينسحب شكسبير ويختفي من الكادر، وتبقى فيولا وهي في	



تامل،وصوت من خارج
الكادر في المسرح وهم
يكملون التدريب على
المسرحية صوت يقول:

ببساطة.. فظيع

م/ في غرفة شكسبير داخل المسرح ن/د

١- ل.ع ضيقة شكسبير ظهره الى الكاميرا
وبيده ريشة الكتابة، يفرك
راحتيه اللتين تحضنان
الريشة ويجلس على
كرسيه وامامه طاولة عليها
مجموعة من الاوراق
ومستلزمات الكتابة الأخرى
ويبدأ بالكتابة، صوت
(فيولا) وكأنها تقرأ ما كتبه
تقول:

كم هو لطيف هذا النور
عبر النافذة.

تقترب الكاميرا من
شكسبير محافظة على
اللقطة العامة.

م/ في غرفة فيولا ل/د



١- ل.ع ضيقة لورقة في امامية الصورة

واجـزاء مـن يـد وسـاق
تنسـحب الكـاميرا لترينـا
شكسـبير وهـو يقبـل سـاق
فيولا، وما زالت الورقة في
اماميـة الصـورة، تنسـحب
الكـاميرا اكثـر لترينـا فيـولا
وهـي تقـرأ وفـي اماميـة
الصورة ضوء شمعة: انـه الشـرق وجوليـت هـي الشمس

تتحرك الكاميرا لترينا فيولا
مـن زاويـة اخرى وهـي مـا
زالـت تقرأ، تتحـرك الكاميرا
ليـدخل الـى الكـادر عمـود
السـرير الـذي يفصـل بـين
فيـولا فـي يمـين الكـادر
وشكسبير في يسار الكادر
وهي ما زالت تقرأ:

ابزغي ايتها الشمس الجميلة

وتتحـرك الكـاميرا روميـو
وهو يصغي الى جوليت

التي يظهر منها يدها التي
تمسـك ورقـة تقـرا فيهـا
اشـعار شكسـبير وتتحـرك



الكاميرا اكثر للتحول الى ل/م جوليت وهي مستمرة في القراءة:

واقتلعي القمر الحسود، فهو حزين جداً لانك اجمل.. او

وثم الى جزء من وجه فيولا يغطي الباقي عمود السرير تتحرك الكاميرا يد شكسبير تدخل الكادر وتلاعب شعر فيولا التي ما زالت مستمرة بالقراءة:

ويل .. اجل انه كلام رهيب اجل انها سيدتي.. انها حبي .. لمعان وجنتيها يخجل النجوم.

م/	في المسرح	ن/د
١	شكسبير جالس في يسار	
١- ل.ع	الكادر عمود المسرح تظهر جزء السفلي وثلاثة ارباع الكادر مظلم. يدخل روميو في المسرحية، تتحرك الكاميرا (التي تصور من فوق مستوى النظر لتتابع روميو وهو يلقي شعره) يقول:	



عيناها تبرقان في الليل
فتحسب العصافير انه نهار
فتغرد

خلال اعمدة الشرفة، يظهر في ل/ع الضيقة روميو وخشبة المسرح والكاتب الذي يدون – المسرحية، وفي حركة الكاميرا يختفي الكاتب ويبقى الجزء العلوي من روميو وجزء من خشبة المسرح يقول:

كيف تسند كفها الى وجنتيها يبين اصل اليه لا لمس وجنتيها

وجزء من جوليت الموجودة في الشرفة تتحول الى ل/ق لجوليت وهي تصغي الى روميو تقول:

يا للروعة

تنسحب الكاميرا من مستوى النظر لترينا العليا القريبة من جوليت الواقفة في الشرفة.

تتحرك الكاميرا الى

م/	غرفة فيولا	ل/د
١ – ل.م	شكسبير وفيولا يقبلان	



بعضـهما ومـا زال الحـوار مستمراً شكسبير يقول:

روميو.. روميو.. اين انت

تقبله فيولا فيستمر شكسبير قائلاً:

يا روميو.. كيف

م/	**في المسرح**	ن/د
١- ل.ع	تحت مستوى النظر الممثـل (لجوليـت) فـي الشـرفة وهـو يلقـي حـواره تتحـرك الكـاميرا مـن امـام يقـول كانمـا يكمـل جملـة شكسبير في الغرفة:	كيف تنكر حقيقتك وترفض اسمك
٢- ل.ع	لروميـو يقتـرب اكثـر لتصبح ل/م وهو يقول:	اثبت نفسك لتستحق حبي
	تتقدم الكاميرا اكثر لتصبح ل/م لفيولا (روميو) تقول:	هـل اصـمت مصـغياً ام افصح عما بخاطري؟

م/	غرفةفيولا	ل/د
١- ل.ع ضـيقة جدا	شكسـبير وفيـولا شكسـبير يطفـيء شـمعة بجانـب السـرير وهـو يقـول وكانـه يكتب:	مـا هـذا النـور الـذي يشـع على قلعتي



تســتدير الكــاميرا بقــوس
بحيث تغطي (فيولا)

شكسـبير واللقطـة مظلمـة
الا مـن ضـوء يسـقط علـى
شـعر فيـولا وصـوت مـن
خارج الكادر لست مضطراً
(مزج)

م/ خشبةالمسرح ن/د

١- ل.ع فيـولا (روميـو) تمثـل دور
روميـو وتكمـل الجمـل فـي
المشهد، الكاميرا من اعلـى
وكانمـا يخاطـب (جوليـت)
في الشرفة، يكمل:

لاخبرك عن حقيقتي
اسـمي يتـرك الكراهيـة فـي
نفسي لانـه عدو لك واتمنـى
تمزيقه

لاحظنا كيف ان هذه السلسلة من المشاهد تثبت ان شكسبير يكتب ما بنفسه، انه لا يكتب ان لم يكن ملهماً انه يكتب لرجال يمثلون ادواراً انسانية، ولكن عندما تكون حبيبة هي من تؤدي الدور عندها تنطلق قريحته على الوجه الامثل.

حب الشاعر لمهنته: والذي تبرز في عدة مشاهد منها حبه للكتابة، حبه لخشبة المسرح.

لقد رأينا شكسبير في أكثر من مشهد يعترض على المسرحيات الهابطة، يحلم باعمال تراجيدية مؤثرة، يبحث عن تمويل للانتاج المسرحي، يختار الممثلين، يتدخل في أدائهم، يغير في المشاهد يضيف، يعدل، يحذف، ولعل المشهد



الذي تفتتح فيه مسرحية "روميو وجوليت" بحضور الملكة اليزابيث وانشغاله بترتيب العرض فتتحول حالته الذهنية من الانشغال بالترتيبات الى الحنق، لان الممثل الذي سيمثل دور (جوليت) يعلن انه

مصاب بالزكام مما زاد من اجاشة صوته نسي حواراته كلها مرعوباً من حضور كل هذا الجمهور، ثم فرحه عندما تاتي فيولا وتقول انها تستطيع ان تؤدي دور (جوليت) على الرغم من انها تدربت على دور (روميو) عندها يقفز (شكسبير) فرحاً ويؤدي هو دور (روميو) وكانما الحبيبان يمثلان قصة حبهما بتصرف.

- **الشاعر عاشقاً:** عندما يكرس الشاعر نفسه من اجل الحب سواء للحبيبة او كتابة المسرحية التي تحمل عنوان "روميو وجوليت" وكانما تحية لهذه الحبيبة. اما الكراهية في النص المؤول (الفلم) فهي تجري على خلاف ما في النص الاصلي وان حملت ملامحه وهنا فهي تتخذ المحاور الآتية:

أ- كره موجه نحو راسمالي المسرح اساساً.

ب- الكراهية الموجهة الى الكاتب المعاصر له مارلو.

ج- الكراهية تجاه الشاعر من قبل الزوج المفترض لفيولا وكيف ينظر للشاعر كونه سقط متاع.

د- الكراهية الموجهة نحو الكتابة الكوميدية.

وهنا استطاع النص الفلمي ان يمد النص الى نهاياته القصوى كاشفاً المعاني والدلالات التي تكتنف النص المسرحي وكانه الفلم لم يقتنع باعمار روميو وجوليت كما بدت في المسرحية، وحول الدلالة الى شكسبير نفسه، فالنص الفلمي وهو يقيم الدلالات فانه يقوم باستنفاذها عبر مد النص خارج الشخصيات والحدث، الى العصر الاليزابيثي كله، ويبدو ان النص قد اتكا في اقامة الدلالة واحالتها على موضوعة الحب والكراهية كونها المسيرة

لهذا العالم.

٢- التأويل كتابة نص جديد استناداً للنص الاساس منطلقاً منه والتأسيس عليه بما لا يتعدى اساسياته:

لقد ناقشنا في البناء الدرامي للنص الشكسبيري محدداته الاساسية، فالنبحث هنا كيف جرى تأويل هذا النص باعتبار ان التأويل كتابة نص جديد، يتماهى مع النص الاصلي او لا يتماهى.

أ- فيلم روميو وجوليت:



حاول هذا الفيلم كتابة النص الجديد المفترض عبر القفز الى العصر الحاضر، عصر الاغاني الصاخبة والشباب الطائش، ولكنه حافظ على النص الشكسبيري بشكل عام، حافظ على كل البناء الدرامي ولكنه تناسى مسالة غاية في الاهمية تلك ان البناء الدرامي له من محدداته الاساسية المكان والزمان، فاذا انتقل النص ليصبح معاصراً فستنتقل معه كل بناه

الصغيرة لان النسق العام للبنية هو البنية الكلية المكونة من بنى صغيرة، وهنا وقع النص في مأزق اقناع المتلقي ان هذه الشخصيات الكارتونية تتحدث بلغة شكسبير فلا بناء الجملة الحوارية يتناسب مع مظهر الشخصية، ولا توجد معرفة حقيقية عبر التجسيد البصري عن خلافات بين العائلتين.
في النص الشكسبيري الخلاف منتهي ويلقي بظلاله على الجيل الجديد، ومرجعية المتلقي ان الاسر الارستقراطية في العصور القديمة، في ظل عدم وجود دولة قومية، ولا اجهزة تنفيذية وتشريعية على درجة من الكفاءة بحيث تجعل للقانون سطوة على الشارع، فما معنى العداء بين اسر ارستقراطية في العصر الحديث، في ظل دول قوية، واجهزتها التنفيذية

تستعمل طائراتها المروحية فما معنى الاقتتال في الشوارع ؟ لا بل يجري نفي روميو الى مدينة اخرى وكانما بمنجى عن المحاسبة والمقاضاة. فهذا الاعتماد على النص الشكسبيري قد اخل بمصداقية النص الجديد، مما ابعده عن الجو الشكسبيري وهو يبالغ بالتأويل في مكان لا يصلح منه التأويل المضاعف لاقامة نص جديد، وانما يقيم تغريباً للنص والشخصيات وهو يقصد تقديم تأويل مضاعف يؤكد قيمة النص الاصلي، وبهذا فان النص قد اغترب عن النص الاصلي واغترب عن نصه الذاتي (الفلم) كما في النماذج من المشاهد كما ظهرت على الشاشة في مناطق مختلفة من الفلم ومنها المشهد الذي فيه روميو واصدقاؤه في صالة البليardo وهم يصغون لاعلان تلفزيوني يقدمه مذيعان، عن ان هنالك حفلة ستقام في بيت ال كابوليت، وتحذر المذيعة العجوز بطريقة داعرة ان كل من يمت بصلة لآل مونتاغو غير مدعو الى الحفلة. واذا اردنا ان نحلل هذا المشهد من ناحية استناده الى نص شكسبير من جهة والنص الفلمي من جهة اخرى، فسوف نجد انه لا

يمت بصلة الى النص الفلمي ولا الى نص شكسبير من حيث ان الدعوة الاعلانية تفتقر الى اللياقة الاجتماعية اولاً، والى النظام القانوني الذي يسير المجتمعات، فتحذير آل مونتاغو من حضور الحفلة هو تشهير علني لخلافات شخصية بين عائلتين وعدم صلته بالنص الشكسبيري تتاتى من كون الدعوة الى حفلة ال كابوليت بطريقة منطقية، هنالك خادم يحمل مظاريف فيها دعوات لحضور الحفلة، وهو لا يعرف ما مكتوب عليها لانتشار الامية في قرون المجتمعات الوسطى،



فكان من الطبيعي لروميو ان يعرف موعد الحفلة من خلال تقديمه المساعدة للخادم حتى يعرف كيف يوزع هذه الدعوات.

ان استخدام التلفزيون كراوية للحدث في النص الفلمي، تم بطريقة اضافت مبالغات كثيرة لجهاز الاتصال هذا فلا هو يستخدم بوظيفته المعروفة في عالم اليوم، ولا يستخدم كرمز ما في النص الفلمي، ولذلك فان مفردة التلفزيون، ومفردة الشباب الطائش المدجج بالاسلحة، ومفردة علاقة الناس بالسلطات التنفيذية هي من المناطق التي دفعت المصداقية عن الحدث الفلمي.

ب- قصة الحي الغربي:

ان قصة الحي الغربي تنهج نهجاً مماثلاً لفلم روميو وجوليت وهي تشتغل في حقل التأويل المضاعف، مستندة على معطيات النص الشكسبيري من حيث البناء الدرامي بحيث تصل الى التفاصيل الدقيقة احياناً، فما هو الجديد في هذا النص ؟

خاصة ونحن قلنا انه استند الى المرجعية الشكسبيرية فهل هنالك مرجعية خارج لمسة الشاعر Touch of Poet ان البناء الدرامي زائداً الروح الشكسبيرية خارج شكسبير هو الذي ميز هذا النص الجديد، وخارج شكسبير كان اقامة نص يعتمد على الموسيقى والغناء وشاعرية الصورة، بل ان الفلم يمهد لهذه الروح الشعرية بافتتاحيته التي كانت عبارة عن صور (كرافيكية) لمدينة نيويورك تتبدل الوانها مع تنامي القطعة الموسيقية الافتتاحية والتي اخذت حوالي خمس دقائق من الفلم بلا اي جملة حوار او حركة صورة. ومن ثم دخل الفلم باستعراضات راقصة وغنائية درامية تتناسب والعصر الحديث والشباب المتسكع تنعكس عليه ازمات العصر، من تدني التعليم الى البطالة الى الفقر الى الشراسة، مضافاً اليه عبر

الصور الوصفية شرح دقيق للطبقية الواضحة في هذا المجتمع الذي يترك ازماته على الناس العاديين ولو تابعنا اللقطات الاول من تحول الصورة الكرافيكية الى صورة حية، وكيف جالت الكاميرا بلقطة علوية متدرجة من الاحياء الارستقراطية الى الحي الغربي الذي تجري فيه قصتنا كما في المشهد الآتي:

م/١ صورة كرافيكية

١- ل.ع من الجو لمدينة نيويورك (غير



	واضحة تتوضح فيما بعد) تستمر لمدة خمس دقائق، وتعتري الصورة الوان متعددة بفعل وجود مرشحات على العدسة، فمرة تصبح حمراء	صوت مقطوعة موسيقية
	ومرة زرقاء، وذهبية وبنية وصفراء، تضاء الصورة فنرى نيويورك على شاطيء المحيط.	
م/٢	**نيويورك**	**ن/خ**
١– ل.ع	تتحرك الكاميرا على الصورة حيث تدب فيها الحياة، وتظهر لنا من الجو ناطحات السحاب الباذخة، الكاميرا – شاريو– من الشرق الى الغرب – من العمارات الفارهة، الى الاحياء الارستقراطية– ملاعب الجولف المتنزهات – الطرق السريعة– تستمر نفس اللقطة، تزداد العمارات ازدحاماً، تختفي المناطق الخضر، عمارات بائسة – ملابس منشورة على الحبال تنزل الكاميرا شيئاً فشيئاً فتحط في ملاعب كرة سلة مسيجة بالاسلاك وهنا وهناك اشخاص يتحركون لا يكادون يظهرون بوضوح تواصل الكاميرا النزول.. الكاميرا تنزل اكثر جزء من ملعب مسيج ومجموعة من	الموسيقى مستمرة



الشباب.. يجلسون في جانب منه
الكاميرا تنقض بـ Zoom سريع

		موسيقى وطقطقة اصبع
٢	(روف) احد اعضاء فريق الـ(الطيارون Jets) وهو يفرقع اصبعه.. تتحرك الكاميرا (بان) خفيف من اليسار الى اليمين فيظهر شاب خلفه يؤدي بنفس الحركة باصابعه، تتحرك الكاميرا (بان) خفيف يظهر الثالث.	الموسيقى مستمرة
- ل.ع ضيقة		موسيقى وطقطقة اصبع
٣- ل.ع ضيقة	المجموعة كلها بقيادة روف تفرقع اصابعها بنغمة واحدة، يدخل شاب الكادر ويجلس مع المجموعة.	
٤- ل.ع	لنفس المجموعة لكن الكاميرا بمستوى النظر المجموعة تؤدي ايقاعها تاتي كرة تنس نحو	
	المجموعة فيتحفظون بها يدخل شاب جديد الكادر ويقف امام المجموعة يريد كرته يرمونها له..	



او المشاهد التي تجري فيها المطاردة عبر شوارع وازقة الحي الغربي، وكمية البؤس الذي نراه ماثلاً امامنا في كل شارع واستدارة

فهذا النص الذي يؤول منطلقاً من النص الاساس، فانه يؤول بما لا يتعدى المنطق ولكن بقالب جديد، كما في مشهد موت (توني) الذي يجري في ذات الامكنة البائسة في الحي الغربي، ولكن على ايقاعات الرقص والغناء والاداء الدرامي.

ان لمسة الشاعر (شكسبير) حاضرة، وبناءه الدرامي حاضر، ولكن هذه المرة، عبر لغة سينمائية متقدمة سواء كان في الصوت او الصورة، ان المشهد الذي استشهدنا به ونقلناه كاملاً كنموذج او المشاهد التي اشرنا اليها تمتلك كل سحر الشعر الشكسبيري، الجملة، والبلاغة، والايقاع، ولكن عبر بناء بصري سينمائي خلاق.

وهنا تأويل مضاعف لما في النص الاصلي نفسه، وتأويل اخر انعكس على حياة معاصرة، دون اجترار الحدث او جعله ثرثاراً.

ج- شكسبير عاشقاً:

لقد انتهج النص الفلمي وهو يبني جدته كاول دروس التأويل، جعل من الارباك الذي يعتري المتلقي حتى اتجاه النص الشكسبيري، في درجة

الاقناع التي يمثلها شباب مراهق وهو يتحدث بارقى مقطوعات الشعر الانكليزي، الرومانتيكية كتعبير عن اضطرام العواطف في وجدان اولئك المحبين، فاختصر الطريق وأول بأن كل ما جاء عن لسان (روميو) انما هو قضية شخصية لشكسبير نفسه فجعله (روميو)، وهنا ازدادت الثقة بالمتحدث وبسلوكه، كما انه جعل من (جوليت) اكبر سناً وشغوفة بالكامل بالفن المسرحي بحيث تركب المصاعب للتعبير عن حبها لهذا الفن،

وبالتالي عن حبها لمن يصنع هذا الفن، هل جانب التأويل البناء الدرامي للنص ؟ من حيث العوائل المتصارعة والمبارزات والقتل والحب الضائع ؟ حقيقة الامر انه لم يجانب هذا وحوّل الامر الى نص متسع وكأنه مده على اوسع ما يستطيع، انه احتكم الى عصر كامل يمثل في تاريخ الانكليز عصر تاسيس بمعنى الكلمة للمسرح وللدولة وللديمقراطية ومن هذا فان البناء الدرامي بقي كما هو ولكنه ازداد انفتاحاً.

فبدلاً من مبارزة العوائل كانت المبارزة بين المسرح التجاري والمسرح الجاد، فهناك من يعتقد ان خشبة المسرح يمكن ان تدر ارباحاً لو انها انحدرت الى مستوى الجمهور المختلط الالوان والمشارب والوعي، فكان يمكن لمثل هؤلاء



التجار ان يبتزوا الممثلين والمنتجين وحتى ان يتعاملوا بالربا لمراكمة ارباحهم، وفي هذا الجو كله يبرز كاتب مثل (شكسبير) يراهن على ان ذائقة الجمهور، انما تربى كي ترتقي، ولو تطلب الامر ان يخوض معركة على خشبة المسرح بالسلاح الحقيقي ليفرض شروطه. اما عن احتداد (الدوق) الذي هو الزوج المفترض لـ(فيولا) الشابة

الارستقراطية، فيمكن اعتباره نزاعاً عائلياً وطبقياً في آن معاً. وقد تصرف النص الفلمي بالكراهية تصرفاً مبدعاً من خلال عصر شكسبير وما فيه من عقليات تعتقد أن المسرح سيبعد الناس عن الدين، متمثلة بالقس الذي يحرض الجماهير على عدم الدخول الى المسرح، وكذلك الدوق الذي يعتقد أن رجال المسرح، في احسن صورهم خدم يرفهون عن الطبقة الاستقراطية.

٣- التأويل ينطلق من قصدية النص الاصلي، مع او ضد هذه القصدية.

ان نص شكسبير فيه قصدية واضحة،لا تحتاج الى كثير من العناء لكي تؤطر،الا وهي ان الحب لا علاقة له بالبيئة والتربية والموقع الطبقي،وهو قادر على تهذيب النفوس والارتقاء بها نحو افاق انسانية رحبة بحيث تشعر من يقف في طريقه بالندم والخسارة فكيف اولت النصوص الفلمية هذا القصد؟ وسنلاحظ من تحليلنا هذه الكيفية وكالاتي :-

أ- روميو وجوليت:

لقد انطلق التأويل الفلمي من قصدية النص الاصلي، من افتراض مشروع، بان قصدية النص الاصلي اذا اخذت كما هي، فانه لم يضف شيئاً في هذا التأويل، مما جعلت القائمين على التأويل يتصرفون في هذه القصدية المحكومة بمكانها وزمانها وبيئتها الى العصر الحديث، ولكن من ظن النص الفلمي انه قد حقق تأويلاً مقبولا لقصدية النص، سرعان ما التبست عليه الاشياء، فاذا كان القصد في النص الاصلي يحيا عبر التأويل، باقامة معادلات موضوعية لما في النص المكتوب فان هذه المعادلات قد ضيقت من مديات النص الجديد بطريقة جعلت من التأويل لعبة غير محكمة القواعد، فاذا كنا نقبل للنص الشكسبيري ان يتكلم الشباب الصغار باجوائهم

الطرازية مثل هذه الحوارات والمناجاة الشعرية المحكمة، لاننا قد ابتعدنا عن العصر، فيصبح من غير المقبول ان نرى مراهقي الالفية الثالثة في العالم الغربي على الاخص ينطقون لغة شكسبير بهذه السلاسة ثم جانب النص الصواب، عندما غلف كل هذه القصة باجواء رعاة البقر، بحيث بدت قصة الحب العظيمة هذه تحيا في اجواء لا تمت لها بصلة فعندما يتحدث روميو عن حبه (لجوليت) مستخدماً عبارات شكسبير نفسها في النص الاصلي، فكانه لا يتحدث بنفسه بل كان احداً ما يلقنه هذا الكلام، بحيث بدا مصطنعاً تماماً وتحول كلام شكسبير على السنة هؤلاء الى كوميديا سمجة



او تصرفات غير متوقعة، لان ما رايناه كما اشرنا في اكثر من مشهد لا يسمح بلغة شكسبير ولا اجوائه، ان الجو العام للفلم هو طارد لمعمارية البناء الشكسبيري لغوياً ودرامياً.

ب- قصة الحي الغربي:

لقد انطلق هذا النص الفلمي من قصدية النص بلا مواربة، ولكنه تصرف بهذه القصدية بما يضفي معاصرة خلاقة على ما يجري، فهو يتصرف على وفق مشكلة بالغة الاهمية والالحاح في عصرنا الحديث تلك هي المشكلة العنصرية التي تغلغلت بعيداً في اذهان الناس دون الالتفات الى من يستفيد من اثارة هذه المشكلات، فالتناقض الاساس ليس بين الملون والابيض انما بين المستغل والمستغل.

ان الذين يحيون في احياء نيويورك الفارهة هم الذين يروجون لمشاكل العنصرية، خدمة لتراكم الراسمال، والا فما الذي يضر لو ان (توني) احب (ماريا) حتى وان كانا من اصول مختلفة ؟ وما الذي استفادته المجموعات المتصارعة البائسة الفقيرة، من صراع لا طائل تحته، حتى تناسوا الصراع الاساس مع من كدّسهم في هذه الشقق التعسة، واوصلهم الى

التخلف والبطالة والجوع، انهم عندما منعوا ترعرع افضل ثمار الانسانية الذي هو الحب، وكان الاجدى بهم ان يواجهوا حقدهم على المسبب الاول.

في هذه الاجواء الطبقية الكالحة، كان شكسبير حاضراً حتى ولن لم يجر تداول كلماته نفسها، ولكن البناء الشامخ للموسيقى وعذوبة الاغاني، ومعمارية بناء الرقصات، انما كان يجري بالموازاة مع اشعار شكسبير كما وردت في النص الاصلي وكما هو واضح في المشهد التالي حيث تضافرت الموسيقى والرقص والاغاني على اجلاء شكسبير ولكن في الحي الغربي.

م/	صالة الحفلة	ل/د
١-	شاشة سوداء واشكال ملونة بالاحمر (يظهر فيما بعد انهم راقصون يؤدون ما يشبه رقصة الفلامنكو الاسبانية) ولكن بالسلويد الملون هذه الاشكال تستدير حول محورها بسرعة، تنسحب الكاميرا للخلف هذه الاشكال (ما زالت بالسبويد الاحمر) تصبح اربعة اشكال مقتربة من الوضوح	



شيئاً فشيئاً الى ان تتسحب الكاميرا اكثر قليلاً فتبان لدينا بعض التفاصيل للاشخاص ولكن لا زالت الصورة out focus ثم ينسحب الاشخاص الاربعة الى يمين الكادر فتندفع مجموعة راقصة من يسار الكادر تختلط بهذه المجموعة ثم تتحسب الكاميرا اكثر ويتحول السلويد الى

صورة واضحة الى مجموعة شباب ترقص رقصة جماعية في صالة رقص، خلفية الرقصة حائط مضاء بالاحمر واضاءة من السقف نحو الراقصين تظهر ملابسهم.

٢- ل.ع من فوق صالة الرقص جدرانها حمراء وارضيتها مضاءة باللون الابيض وما زال الراقصون يؤدون رقصتهم.

٣- ل.ع بمستوى النظر الشباب الراقصون وهذه المرة من زاوية اخرى من الصالة في الوسط فتاة وفتى وعلى الجانبين بقية الراقصين

اصوات ترد مع الموسيقى

٤- ل.ع من زاوية اخرى لنفس الرقصة

٥- ل.ع اضيق الشاب والفتاة اللذان كانا في الوسط يملآن الكادر من اماميته ومن خلفهم بعض الراقصين كل فتى مع فتاته



تتسـحب الكـاميرا للخلـف الفتـى والفتـاة
يرقصـون رقصـة مفـردة وبقيـة الشـباب
يضبطون ايقاع الرقص بطقطقة اصابعهم

اضافة للموسيقى.

٦- ل.ع اقـل مـن مسـتوى النظـر مجموعـة اخـرى
تـرقص وينسـل مـن كتلـة الراقصـين ثلاثـة
شباب يقطعون ارضية الصالة الى الجانب
الاخـر بحركـة راقصـة ثـم يشـكلون طـابوراً
راقصـاً كـل يمسـك بظهـر الـذي امامـه
ويتقدمون للامام فيشارك البقية في الرقصة
ويبدو ان احد الراقصين هي فتاة (ظهرت
فـي الفلـم كفتـاة مسـترجلة) احـد الراقصـين
الثلاثـة معهـا يركلهـا علـى مؤخرتهـا بقدمـه
قائلاً:

اخرجي من هنا

٧- ل.ع اخرى للراقصين يتمـايلون فـي امـاكنهم كـل
مع رفيقته في حين يخرج من عمق الكادر
راقص وراقصـة يؤدون نفس الرقصـة ولكن
وهم يقطعون المكان رواحاً ومجيئاً



في هذا المشهد المصنوع ببراعة فائقة، لا نقول انه مشهد شكسبيري بحت، ولكن ما فيه من ابداع لا يقل اهمية عن ابداع النص الاصلي، ان مشهد الحفلة، مشهد لقاء [توني (روميو) بماريا (جوليت)] مشهد وضعت فيه كل امكانات التعبير السينمائية لترسم لنا ترعرع الحب في اجواء الرقص والموسيقى والغناء تلك الفنون التعبيرية السياحية لما فيها من تماس مع الوجدان الانساني.

ج- شكسبير عاشقاً:

لقد انطلق النص الفلمي من نفس قصدية النص الاصلي ولكنه تفوق على النص الاصلي في ارجاع هذه القصدية الى منطلقها الضمني شكسبير نفسه، لقد قيلت كل المحطات الرئيسة في مسرحية روميو وجوليت في المسرحية داخل الفلم او في شروع المؤلف بتاليف هذه المسرحية او في سلوك الشخصية الرئيسة اتجاه حبيبته بمقاطع فلمية مستمدة من النص نفسه، فقصدية النص تمثلت في ثلاث نقاط رئيسة.

١- مقاطع أصلية من النص الأصلي على لسان الشخصية الرئيسية في الفلم فنرى ان ما يجري في كواليس المسرح حيث الشاعر الذي اضطر ان يمثل دور (روميو) لغياب الممثل الذي يؤدي دور روميو وهي (فيولا) متنكرة بملابس رجل، فيقرر شكسبير ان يمثل الدور بدلاً منها، فنرى مشهد الافتتاح (البرولوج) وهو يؤدى كما كتبه شكسبير تاريخياً، وكذلك عندما يقوم شكسبير بتادية دور (روميو) فانه ينطق الحوارات كما هي في النص الشكسبيري، بمعنى ان هنالك في داخل الفلم مقاطع اصلية من النص الشكسبيري ولكن هذه المرة يكون المتلقي على معرفة باسباب وجود مثل هذه المقاطع بعد ان دخل في اللعبة الهيرومنيوطيقية في النص الفلمي، خاصة وان هذه المقاطع الفلمية المستمدة من النص

الاصلي لا تلقى كقطع قائمة بذاتها ولكن بالتبادل مع الافعال الدرامية خارج خشبة المسرح، سواء كانت من العاملين في المسرح او من الجمهور فهي مقاطع اصلية اضافة الى تأويل انعكاساتها على المقاطع الاصلية، كما في المشهد الآتي:

م/	خشبة المسرح	ن/د
١- ل.ع	ضيقة (شكسبير) يقف خلف ستارة المسرح ينظر باتجاه الامام باعجاب الى (فيولا) التي تؤدي دور (جوليت) تقترب الكاميرا شيئاً فشيئاً الى ل/م لشكسبير وهو يستمع الى ما يجري.	
٢- ل.ع	ضيقة (فيولا - جوليت) تستمع	



الى كلمات ابيها– تقترب الكاميرا قليلاً.

٣– ل.ع تشبه ل/١٠

٤– ل.ع ضيقة تشبه ل/٢ تقترب الكاميرا حتى تصبح ل/م.

٥– ل.م (لشكسبير) وهو ينظر باتجاه (فيولا).

٦– ل.م (لفيولا) تقترب الكاميرا حتى تصبح ل.ق لفيولا يمين الكادر يسار الكادر فارغ تقول فيولا:

قولي لي يا ابنتي ما رايك بالزواج ؟

ان هذا المشهد ينطلق من جمل النص الاصلية، ولكن باطار سينمائي يؤمن باللقطة المقتطعة وما خلف المشهد المسرحي وما يحيط به.

٢– مقاطع مسرحية داخل الفلم فيها ركائز النص الشكسبيري

ولو جئنا الى الفلم نفسه لراينا ان شروع المؤلف بكتابة نص روميو وجوليت انما ينطلق من المحطات الرئيسية بالنص الشكسبيري، فكل النزاعات التي كانت بين عائلة جوليت وعائلة روميو. تحولت هنا الى نزاعات بين شكسبير الشاعر الفرد تجاه الطبقة الارستقراطية وتجاه المسرح والذوق الهابط للجمهور ومعارضة الدين للعروض المسرحية وكانما لا يمكن ادارة صراع بين كل هذه الكتل القوية مجتمعة وشاعر فرد ليس لديه من سلاح سوى قلمه، هذا الصراع الذي يبدو غير متكافيء يكتسب تكافؤاً منطقياً عندما يذعن الجميع بابداع الشاعر وكانه في نفس مستوى الصراع في المسرحية الاصلية بين عائلتين تتقاسمان الجاه والنفوذ، وهنا اكتسب الفلم درامية فوق درامية النص الاصلي، لان الصراع هناك كان متكافئاً وهنا تبدو القوى المهيمنة التي ستنتصر، غير ان ما يبدو قوة ضعيفة تستجمع امكاناتها في التفوق على ما يعترضها، وادير الصراع بطريقة تترسم خطى المسرحية. لقد نهض شكسبير بدور عائلة مونتاغو ولكن بدلالات اعمق وهي انتصار حقيقة الحب وحقيقة الشعر في خط معالم جمالية في الحياة الانسانية، بل ان الفلم لم يضح حتى بمشهد الشرفة وهو اشهر مشهد حب في تاريخ المسرح.



وجاء في النص الفلمي في موقعه الصحيح، ولم يكتف الفلم بهذا بل انه قارن مشهد الشرفة كما يجري على المسرح في مقطع شكسبيري اصلي وكما جرى في الفلم والنتيجة كانت لصالح الفلم، لان المكان الفلمي قادر على الاقناع اكثر من المكان المسرحي.

٣- ان هنالك مقاطع فلمية، افلمة المسرحية،وزاد على هذا كله، كيف استطاع الفلم ان يفسر وهو في منطقة التأويل – الظروف التي نشات فيها قصدية النص، واولها بطريقة هذه فذة عندما جعل كل مسرحية "روميو وجوليت" انما هي مسالة شخصية عند الكاتب شكسبير، والذي ظهر لنا في الفلم، عبارة عن مختبر كامل لكيفية تالق شكسبير في كتابة هذه المسرحية والمسرحيات الاخرى، بحيث تماهى المتفرج تماماً مع كل لمحة شكسبيرية في هذا الفلم وليس مسرحية روميو وجوليت فقط.

وبذا فان الفلم انطلق من قصدية النص الاصلي مضافا اليها قصدية النص على النص الشكسبيري نفسه .

٤ – السينما فن تأويلي اساساً على شتى المستويات وذلك لخصوصية الوسط التعبيري و خصوصية السرد السينمائي.

فاذا تناول هذا الوسيط التأويلي نصاً بقصد التأويل فان التأويل سيكون مضاعفاً.

أ- روميو وجوليت:

لقد تم التطرق الى ان التأويل المضاعف، انما يلقي فوق تأويل النص تأويلاً اخر، نظراً للحقل العلامي الذي يشتغل فيه الوسيط التعبيري، فهذا الوسيط هو الذي يكتب النص المؤول وهو يصنع عالماً داخلياً خاصاً به، بديلاً عن عالم النص الاصلي، لانه من المستحيل ان يتم المقارنة بين وسيطين تعبيريين مختلفين، واذن فان الحديث في النص الجديد، حديث تأويلي مطلق.

والتأويل المضاعف هنا مد النص الى فضاءات ممكنة ربما لا توجد في النص الاصلي.

ان السينما وهي تحول الدوال الى مدلولات فانما تضاعف من قيمة هذه المدلولات، من حقلها الذهني الى حقلها البصري، هنا يصبح تساؤل المتلقي هو الآتي: يا ترى هل هذه جوليت التي قراتها في النص، وانا ارى هيأة وشكل وشخصية ممتلئة بالحياة ؟ هذه المقدمة والتساؤل، ما وقع فيه فلم (روميو وجوليت) وهو يحاول تحويل العلامات الكتابية الى علامات بصرية، فاذا كنا نقبل الازاحات التي طرات على النص الاصلي من حيث الزمان والمكان، كون قضية الحب قضية مطلقة، لكنا نحن نصطدم بهذا الزخم التأويلي للصورة، فاننا نصطدم بتأويل يزيد على التأويل المبالغ زيادة، حتى يعود غير معقول ويدخل حتى في خانة الكوميديا، عندما نرى ان هذه الهيأة او تلك تمثل اياً من محطات النص الشكسبيري الاصلي، فالنص الفلمي عبر وسطية من حجم اللقطة وزمنها ومضمونها الدرامي، انما يبالغ في التأويل



اصـلاً، فكيف وهو يقدم تـأويلات لا منطق داخلـي يحكمهـا، ولـو شـاهدنا مشـهد المعركـة الاولـى فـي محطـة البنـزين بـين اعوان ال كابوليت واعوان ال مونتاغو والمفروض انها تنقل اول معركة حدثت في النص الشكسبيري، لرأينا كيف انساق النص الفلمي الى مبالغة لا تخدم التأويل اطلاقاً، ناهيك عن انها الغت تاسيس النص الشكسبيري في ان خدم واعوان الاسرتين يدخلون في صراعات هم ليسوا اطرافاً فيها، فحوار الشخصيتين في الفصل الاول / المشهد الاول في النص الشكسبيري يؤكد ان الكثيرين ينساقون لصراع الكبار دون ان يعرفوا مصالحهم الحقيقية، ولكن في مشهد محطة البنزين جرى التاكيد على ان الصراع، صراع موت او حياة، فالاعوان مدججون بالاسلحة والشر، بل ان الكاميرا وهي تستعرض

اعوان ال كابوليت وباستخدام الحوار والصورة والمؤثر والصوت، تظهر لنا ما لا يتقبله النص، فهنالك التقطيع الحاد والمفاجيء للاقدام والايدي والمسدسات، بل وحتى لقطة ناتئة بتكشيرة احدهم وقد كتب احدهم على اسنانه العلوية بقطعة فضية كلمة (SIN) وهي تفسر بانها ترجمة لكلمة (خطيئة) ولو استرسلنا مع تفسير العلامة لرأينا كم نبتعد عن شكسبير، بل عن جو الحكاية الشكسبيرية وتأويلاتها، خاصة اذا ما عرفنا ان طبيعة هذا المشهد يفترض ان يقدم مقدمه منطقية للصراع، ولكن اناطة مسؤولية تأويلية اخرى الى الوسيط التعبيري الذي هو مؤول بالاساس قد ادخلنا بتأويل مضاعف لا يخدم النص.

وتزعم الباحثة ان طبيعة هذا المشهد من حيث بنائه الدرامي وبنائه المونتاجي ومحتويات شريط الصوت، واللقطات المتقطعة للكتابات على الاسلحة والاسنان والنباتات، قد قطع ايما صلة بالنص الشكسبيري وجعله لعبة لتأويلات مبالغة باتجاه يتناقض والنص الشكسبيري. كما في المشهد الذي استللناه سابقاً.

من هذا يتبين لنا ونحن نتكئ على لغة الوسيط التعبيري قد ضاعفنا التأويل بما يجعل النص لا ينتمي الى النص الشكسبيري وبدلاً من ان يقوم التأويل المضاعف بتقريب النص، او كتابة نص جديد منطقي يستند الى النص الاصلي، وتحولت المادة الفكرية والدرامية فيه الى ميلودراما سطحية.

ب- قصة الحي الغربي:

لقد استثمر النص الفلمي طبيعة اللغة السينمائية حتى اوصلها الى مسوياتها الابتكارية، فنادراً ما نرى في فن الفلم ارتباط المشاهد مع بعضها من خلال حركة الكاميرا بهذه الكثرة، حتى يصبح من الصعب علينا ان نقول ان هذا

مشهد رقم (١) وهذا مشهد رقم (٢) فالكاميرا وهي تحلق راقصة ومغنية وعازفة تتحرك بسرعة فائقة وكانها ريشة رسام يضع لطخة لونية ولكننا سرعان ما نرى بعد هذه الحركة السريعة جداً شخصيات الفلم في مكان اخر يكملون ما بدؤوه في المشهد السابق، عبر غناء ورقص وموسيقى ستينيات القرن العشرين وفي الحي الغربي من نيويورك، فهم عندما يدخلون نفقاً بين العمارات تدخل معهم لحظة اظلام Feed in - ثم تستقبلهم خارج النفق المظلم ضوء (Feed out) وكان لم



يكن هنالك قطع (cut) محافظة على ايقاع اللقطة والحركة والمشهد والايماءة، ومتماهية مع الموسيقى وفي نفس الوقت لا تفلت هذه الكاميرا الخلاقة السرد السينمائي، فكل المقاطع السردية قد اخذت نصيبها العادل من هذه اللغة السينمائية وتعاونت مع السرد السينمائي سواءً كان متتالياً ام متوازياً في اعطاء التأويل خاصيته القصوى، حتى تكرس عصر كامل من خلال التأويل المضاعف الذي اقنعنا بالحكاية الفلمية واللغة السينمائية وفي مرجعياته الشكسبيرية كما في المشهد الآتي:

م/	العمارات السكنية المزدحمة	ل/خ
١– ل.ع	ضيقة يدخل توني (روميو) من يمين الكادر بمحاذاة سور السلم الحديدي وهو يتطلع الى سلالم الطابق الاعلى وظهره الى الكاميرا، تبدو الاسيجة والسلالم وهي من قضبان الحديد، وكاننا في سجن من السجون الامريكية كما تظهر في الافلام يسمع صوت همس ينبهه يلتفت نحو مصدر الصوت ..	
		همس
٢– ل.ع	ماريا تقف في شرفة الشقة، الكادر شبه مظلم، بقع ضوئية على السلم الصاعد الى الطابق الاعلى والسياج الحديدي للشرفة.	



٣- ل.م	من اعلى الى (توني- روميو) وهو يتطلع الى فوق وينادي بصرخة مكتومة:	
		ماريا
	ماريا تقول:	اهديء
٤- ل.ع	من فوق (لتوني- روميو) من منتصفه وهو يتطلع الى فوق.	
٥- ل.م	ماريا مبتهجة.	
٦- ل.ع	(توني- روميو) منظوراً اليه من اعلى يتقدم الى الامام وهو	
	يقول:	انزلي
٧- نفس لقطة ٤	ماريا في الشرفة، يدخل الكادر توني وهو يقول:	
	فترد عليه:	ماريا
		ارجوك سيستيقظ والدي ووالداتي
	يجيبها:	فقط للحظة
	ماريا تقول:	اللحظة غير كافية
	توني يقول:	اذن ساعة كاملة
	ماريا:	انا لا استطيع
	توني:	اذن للابد
	ماريا:	هس
٨- ل.ع	من ظهر (ماريا) وهي على الشرفة وفي الاسفل (توني) بمواجهة الكاميرا يقول:	
		اذن ساصعد اليك



٩–ل.ع ضيقة (ماريا) تمسك سور الشرفة
وخلفها وامامها سلالم حديدية
تؤدي الى الطوابق العلوية وهي
مركبة، ثم تهرع نحو السلالم
يسار الكادر.

١٠– تهرع ماريا يمين الكادر نحو
ل.ع السلالم في حين يهرع توني نحو

يسار الكادر بحيث تظهر اللقطة
محاولتهم الوصول الى بعض
عبر السلالم المتخالفة.

١١– يصلان الى بعضهما هي في
ل.ع اعلى السلم وهو في اسفله تقول:

انظر ما الذي تفعله

١٢– ماريا تضع يدها على شفتيها
ل.م وهي تقول:

هس.. هس

١٣– ضيقة (ماريا) على درجات السلم
ل.ع العلوية و(توني) اخفض منها
قليلاً وهو يضع يده اليمين في
يدها، ويده اليسار على كتفها،
ويقول:

نحن سنتركه يعرف
انا لست عدواً يا ماريا

تقول بحنان:

ولكنك لست واحداً منا وانا
لست منكم.

توني يجيبها بشغف مقاطعا
اياها:



صوت من داخل الشقة يدلع ماريا:

انت عندي الجمال كله ماروكا

تضع يدها على فم (توني)

مسكتة اياه توجه كلامها الى داخل الشقة باللغة الاسبانية مما يعني:

لا شيء يحدث يا بابا

ثم تمد يدها اليمين وتمسك توني وتتحرك به الى يمين الكادر وتقول:

إن ماروكا هو اسم الدلع

يجلس توني على السور الحديدي وهو يمسك ماريا من يديها ويقول:

انا احب هذا الاسم وهو يعجبني

١٤- ضيقة من ظهر (توني) الى وجه
ل.ع (ماريا) وهي تقول:

والدي من طينة برناردو، انا خائفة، تخيل ان اكون خائفة

ثم تبتسم تريد ان تغير الحديث وتقول:

تخيل ان اكون خائفة منك

يقول (توني)

انت ترين؟

ترد

انا اراك؟

١٥- ضيقة (توني) منحني على ماريا
ل.ع التي تظهر في المنظور الجانبي وهو يقول:



اوه ماريا لا تنظري الى غيري

١٦- ل متبادلــة مــع ل/١٦ تبــدا ماريــا بالغناء:

فقط انت الشـيء الوحيد الذي

سأراه للأبد...

نرى من هذا المشهد كيف ان اشهر مشهد في الدراما الشكسبيرية وهو مشهد الشرفة، نقل بمفردات العصر، ولكنه مستوحى من شكسبير مما اعطاه تأويلاً فوق تأويل النص الاصلي نفسه.

٥- التأويل ممكن ان يؤول الكلي وصولاً للجزئي او الجزئي وصولاً للكلي او احدهما.

أ- روميو وجوليت:

لقد قام هذا النص الفلمي بتأويل الفكرة الكلية الواردة في النص الشكسبيري، والتي هي، كيف يموت الحب الذي يترعرع في اجواء الكراهية ؟ ان النص الشكسبيري توصل الى الفكرة الكلية عبر بناء بطيء متسلسل منطقي يتناسب ومجتمعات العصور الوسطى، فمن الممكن انذاك في مجتمع اقطاعي او شبه اقطاعي وفي ظل عدم تبلور اسس حضارية لسلطات المجتمع، ان يحصل خلاف عشائري كما ورد في النص الشكسبيري. هذه هي الفكرة الكلية المعُبر عنها بالبنى الصغيرة داخل النص. اما نص روميو وجوليت في النص الفلمي، فانه انطلق من هذه الفكرة الكلية دون الالتفات الى البنى الصغيرة التي توصلنا اليها فهو قد وضع الحبيبين في وقتنا الحاضر وفي مجتمع غربي، اما السلوك فهو سلوك ينتمي الى العصور

الوسطى، وهذا ما لا يتفق والدراما المعروضة علينا، ولو ان النص اكتفى بهذه الفكرة الكلية، وملأها بجزئيات معاصرة من حيث الواقع والمجتمع والشخصيات، لاستطاع ان يؤول بطريقة ممكنة، ولكن ان يناقض حتى هذه الفكرة الكلية، بجزئيات لا تمت الى النص الاصلي بصلة ولا الى الحياة المعاصرة، مما اربك نصه بما لا يقاس فامتلاء النص الفلمي بمفردات الكاوبوي، والصراع المبهم بين العائلتين وهيمنة الدين على الشخصيات الرئيسة، والمقاربات ما بين عذابات المسيح والشخصية الرئيسة، كلها اربكت النص الفلمي، وقدمت الينا تأويلاً لا يتوقف عنده الا المتلقي غير مستندٍ الى مرجعيات مؤسسة على الثقافة والحضارة.

ولو لاحظنا اكثر من مشهد يؤكد هذه الحقيقة الواضحة، فمثلاً في احد المشاهد، وعندما تصل الازمة بين العائلتين إلى اشدها والكل مدججون بالاسلحة في نهاية الفلم تهبط الطائرة العمودية وفيها مدير شرطة المدينة (الامير في النص الشكسبيري) ويلقي خطبة عصماء ماخوذة من النص الاصلي على ان الكراهية اوصلت الجميع الى ما وصلوا اليه، والتساؤل هنا اذا كانت الشرطة تمتلك هذه الوسائل كلها فلم هذا النزاع المسلح بين هؤلاء الناس، وهم ليسوا عصابات



مافيا مثلاً، واين هذه الشرطة مما جرى..؟ اما مشهد تلقي (روميو) نبأ موت حبيبته جوليت من قبل خادمة، فهو من اغرب المشاهد اننا نرى مدينة غريبة، اطلال مدينة كانها في المكسيك، شيء يشبه اثر من العصور الوسطى عبارة عن قوس حجري كبير مهدم يطل على منطقة صحراوية فيها بيوت متنقلة، وتصل روميو اخباراً سيئة، فيركع على ركبتيه في عز الظهيرة وهو ينادي النجوم!! اية نجوم هذه ؟.. هل هو مجنون مثلاً.. ان الفلم وهو يؤول الكلي يفقد منطقيته في الجزئيات، وكذلك فان الجزئيات ضيعت الكلي نفسه، وفي مشهد الكنيسة حيث يعترف روميو

بعشقه جوليت للـ (القس)، والقس يذكره بحبه لـ (روزالين) يرد روميو "انني نسيتها" ويقول ان القس " ان حبك لجوليت لا مستقبل فيه لانها عداءات قديمة، في هذه الاثناء يكون روميو قد ساعد القس على ارتداء ملابسه الكهنوتية، والتي تزين بشعار القلب الاقدس، ثم تفاصيل من الكنيسة والقس وهو يتحدث مع نفسه وخلفه صورة مريم العذراء عليها السلام وهي بوجه مطمئن قدسي ويقول القس "قد يكون هذا التحالف مصدراً للسعادة ويحول العداء بين اسرتيهما الى محبة، في حين ان هنالك لقطات مقتطعة لا علاقة لها بالمشهد ومنها نصب للسيدة العذراء مكتوب على قاعة MERCHANT OF VROONA BEACH ثم لقطة مقتطعة اخرى لاعلان عن: PROSPERO SCOTCH WHISKY ثم اعلان يقول: SHOOT FORTH وتحتها: THUNDER BULLETS رعد كالرصاص ثم ينتقل الى مشهد اصدقاء روميو وهم مدججون بالاسلحة على شاكلة رجال التحريات وليس الكاوبوي هذه المرة.

ان هذه الجزيئيات تعطي انطباعاً اننا امام حرب عالمية بين فئتين، ولا دخل هناك لاي دولة او سلطة، وهنا فان النص الجديد قد اول بطريقة اعتباطية النص الشكسبيري، وهو يعلم ان محددات التأويل تقف على رأسها المنطق، فهل المنطق في تعايش تمثال السيدة العذراء مع جملة مبهمة على قاعدته تقول: التاجر على شاطيء فيرونا، ثم الملصق الدعائي لاحد انواع الوسكي ثم ملصق يكتب عبارة لا نفهمها وهي: الاطلاقة الرعدية الرابعة، ثم عبارة تقول: رعد كالرصاص، ثم نعود الى روميو. ان المؤول ينبغي عليه ان لا يسبغ على المشهد ما لا يتحمله، وتجزم الباحثة ان المشاهد ما بعد الكنيسة التي هي عبارة عن ملصقات بلقطات مقتطعة ثم اصدقاء روميو، انما هي لقطات لا ينظمها اي تأويل سوى تأطير الفلم بحداثة تستند الى تصرفات

الشباب الغربي غير المنضبطة. مما ضيع الكلي بجزئيات لا تخدم الفكرة. على الرغم من إنّ صانعي الفلم ارادوا تدعيم الصورة الكلية للنص الشكسبيري كونه نصاً تحلق في سماته الفجيعة نظراً لنزق الشباب.

ب- قصة الحي الغربي:

كان التأويل ينطلق في علاقة جدلية في تأويل للجزئيات وصولاً الى الكليات، فهو منذ البداية حدد الحي الغربي في نيويورك كوعاء للحدث، وحدد جيل الستينيات وحُمى رقصات (twest) و(الروك اند رول) والميل الصاخب الى الحيوية



والحركة عند شباب العالم آنذاك، هذه الجزئيات اقامت التأويل الكلي للنص الشكسبيري، فنحن لم نبتعد عن النص لا من خلال جزئياته ولا كليته على الرغم من اننا لم نر حواراً شكسبيراً مثلاً، ولكن الاغاني الشعبية والموسيقى الشائعة والرقصات الجميلة عوضت بلغة عصرنا، وطبيعة شخصياتنا على الشاشة عن الجو الشعري الشكسبيري، وان ما رايناه من اغاني واستعراضات بلغة عصرنا ترتقي ببراعة الى عصر شكسبير مع الفارق، لناخذ مشهد المواجهة ما بين الشباب البورتريكي (الملونين) والشباب الامريكي في ملعب السلة ولنقارنه بمشهد محطة البنزين في فلم (روميو وجوليت) الاول، ونلاحظ ان نص المعركة الراقصة على ايقاع الموسيقى البوب، كم يقترب هذا المشهد الى الفن الراقي من حيث الرقص التعبيري والموسيقى التعبيرية والاداء التعبيري، وحتى شريط الصوت ترك الحيز الاكبر للموسيقى والقليل للكلام، انه بتاكيده في مكونات الصراع بين الكتلتين، انما يريد ايصالنا الى الصراع الكلي ومن ثم التأويل الكلي للنص الفلمي عبر جزيئاته المدروسة ففي هذا المشهد كما يظهر على الشاشة ما يأتي:

م/	**ساحة كرة السلة**	**ل/خ**
١– ل.ع	من اعلى الملعب كرة سلة وحركة اشخاص لا يكادون يظهرون في الملعب، تتحول اللقطة العامة بحركة زوم سريع جداً نحو الاسفل باتجاه كتلتين واحدة كبيرة والاخرى صغيرة، ما زال الزوم مستمراً فيقف على الكتلة الصغيرة فتحول الى ل/م شاب (روف صديق البطل توني) يرتدي قمصلة صفراء وهو يصدر صوتاً راقصاً باصابع يده. تتحول الكاميرا بان PAN يمين يظهر من خلفه في لقطة نصفية اثنان من أصدقائه يؤدون الحركة نفسها باصابعهم.	
	٢– ل/ع لكتلة من الشباب من المجموعة نفسها تؤدي الحركة نفسها متكئة تتوسع اللقطة فتبدو المجموعة على اسلاك الملعب ثم ترمى كرة تنس باتجاههم فيتنبهون وما زالت طقات الاصابع مستمرة فيدخل الكادر احدهم (شاب	



من المجموعة المناوئة) يطلب الكرة، يأخذها ويخرج الكادر، يتحفز الشباب ويذهبون باتجاه من اخذ الكرة.

٣- ل/ع (شاريو) تتابع الشباب فتدفع من اليمين الى اليسار مع بقاء الايقاع الراقص ومشيتهم التي كانها ايقاعات رقص.

٤- ل/ع من فوق فتاة صغيرة تجلس في دائرة طباشرية فتبدأ اقدام الشباب بالدخول في الدائرة او حولها.

ثم تهبط الكاميرا بمستوى النظر فتتابع مرورهم من امامها.

٥- ل/ع صبي يلعب الكرة ومن خلفه المجموعة تتقدم تصل المجموعة الى حيث الصبي وكرة السلة التي يحاول رميها لصديقه لكن المجموعة تجعله يتوقف فزعاً من وجودهم قربه يضع الكرة على الارض ونسحب بتناول احد المجموعة الكرة ببطء وفجاة يطبطبها على الارض بحيوية وينتشر أصدقاؤه بطريقة راقصة لالتقاط الكرة تصل الكرة لرئيس المجموعة فيتأمل قليلاً ثم يرميها للصبي الذي اخذنا منه اول مرة.. تخرج المجموعة من الكادر

ج- شكسبير عاشقاً:

لقد انتهج النص الفلمي طريقته في التأويل، عبر التلاحم الجدلي ما بين الجزئي وصولاً للكلي، والكلي وصولاً الى الجزئي، وهو اذ يجعل من (روميو) شخصية الشاعر (شكسبير) فانما يعطي تأويلاً للنص الاصلي يبرر البناء الدرامي



لهذا النص، امام كل اعتراضات دارسي شكسبير من حيث الصلاحية الدرامية للشخصيات في افعالها مجتمعة في النص.

ان النص وهو يغرق الى حد التفاصيل الدقيقة في عصر شكسبير انما يقوم بتكوين لوحة فسيفسائية تبدا من اصغر وحدة حتى اللوحة الكاملة، ولكن هذه اللوحة الكاملة، انما استمدت شكلها النهائي عبر منطق العصر واتجاهاته، ولكن هذا الجزئي ليس وحدة قائمة بذاتها، بل يجري صنعها وفقاً للاغراض الكلية، وهنا تراكبت قصة روميو وجوليت في النص الفلمي عبر جزيئات متعددة لتقودنا الى الكلي متمثلاً بآلاتي:

١- **عصر شكسبير:** لقد امتلأ النص الفلمي بجزئيات العصر الاليزابيثي كعصر تفجرت فيه ثورة مسرحية، انعكست على التأليف الدرامي ليس في انكلترا وحدها، بل في العالم الغربي عموماً، وما حضور الملكة (اليزابيث) للعروض المسرحية الا جزئية تطبع عصراً بكامله ولذا فان هذه الجزئية بما ترتبط به من حلقة سردية كاملة، موزعة على النص الفلمي تتناول المسرح وشؤونه من تمويل واماكن وتأليف وتمثيل وجمهور وتذوق بحيث ان الملكة وهي تمثل ذوق عصرها من حيث حضور المسرحيات التهريجية واستغراقها في الضحك الفج على ما يجري عند خشبة المسرح، انما تطور ذوقها بتطور دعائم الدراما كما قدمها شكسبير وتصرفت كراعية للابداع انما ارتبطت بشكل كامل مع النقطة الثانية.

٢- **شكسبير نفسه:** والحلقة السردية التي تناولت شكسبير الشاعر المؤلف والدرامي، لهي جزئية اخرى تسبح في حقل الكلي الذي هو موضوعة الفلم. وتعتبر هذه الجزئية كبيرة الاهمية في بناء النص الفلمي، لانها ستقدم المنطق الكلي عبر انشغالات الشاعر بالابداع الفلمي وما يستلزمه هذا من بيئة وعصر واحداث والهام، بحيث عندما نصل الى الكلي نكون مسلحين بالمنطق الدرامي الذي سيفسر

كل شيء. وهنا اشتغل هذا المحور على مسألتين رئيستين وهما اولاً: المرجعية الشكسبيرية للمتلقي وهي مبثوثة في ثنايا النص، ففي احدى اللقطات تتعسر الكتابة على الشاعر في غرفته، ولا يرضى عما يكتب، فيرمي باوراقه التي لا يرضى عنها، بعد ان يكورها بيديه برميها نحو جمجمة تستقر على طاولة قريبة منه، وان هذا ليذكر بمشهد من المسرحية "هاملت" عندما يخاطب الجمجمة في المقبرة، او المشهد الذي يجلس فيه (شكسبير) على شاطيء البحر وهو يخط اولى كلمات مسرحية "الليلة الثانية عشرة" او تعرض النص الى ما يتداول من كون شكسبير في ابداعه انما اقتبس وكيف و(سرق) نصوصاً كانت شائعة في عصره وطبعها بطابعه كما وردت الاشارة الى ذلك في اعتراف شكسبير لحبيبته (فيولا) انه انما استلهم فكرة مسرحية (هنري السادس) من (كريستوفر مارلو) الكاتب المسرحي معاصر شكسبير ومنافسه بل ان اسم



(فيولا) هو اسم بطل مسرحية الليلة الثانية عشرة لشكسبير او بحثه عمن يؤدي دور (جوليت) في المسرحية التي كان عنوانها (روميو وابنة القرصان) في عصر تمنع فيه النساء من التمثيل، ولانه يشعر بالازمة العميقة بان يؤدي ممثلاً ذكر حوارات ملتهبة لا تليق الا بانثى، ليؤكد رهافة الكتابة المسرحية، لدى شاعر مثل شكسبير، وهذه النقطة نفسها هي التي ستحرف مخطط المسرحية كما وردت في الفلم الى نص "روميو وجوليت" المعروف، او موقف الدين من المسرح وجزئية الراهب الذي يقف امام بناية المسرح محذراً الناس من الدخول لانه يتنافى والدين، وكيف راينا هذا الراهب في طليعة المؤيدين للعرض المسرحي عندما ارتفع عن سفاسف المبارزة والقرصنة والكلاب

ليؤكد انشغالات الشاعر بالتاسيس المعرفي والجمالي لفن المسرح اما المسالة الثانية: فكانت البناء الفلمي الذي يتفق وصناعة فلم سينمائي يجلي جمهوراً الى شباك التذاكر دون التوقف عند شكسبير او المرجعيات المحيطة به، فسيطر السرد السينمائي المحكم عبر جزئيات عديدة، بالامكان متابعتها دون الرجوع الى (شكسبير) نفسه، فهنالك القصة التقليدية عبر صراع العاملين في المسرح، مع مكونات عصرهم مثل الجمهور وما اعتاد عليه، وللجهاد الذي يبذل في تقديم عرض مسرحي ناجح لهم او قصة الحب التقليدية التي تطبع قصة الفلم ولكنها هذه المرة تكتسب فرادتها بان بطلها ليس انساناً عادياً وانما مؤلف مسرحي وكمية الكوميديا المتزنة في اللعب على المفارقات في تقمص الذكور لادوار البنات، وتقمص فتاة لدور فتى لتقديم دور روميو في المسرحية، هذه الفتاة والتي هي من نتاج العصر الايزابيثي هي نفسها التي ستخرق قانون منع النساء من على المسرح، وتمثل دور جوليت بعد ان اقتنعت الملكة وهي ترى الفتاة تؤدي دور (جوليت) ببراعة اثرت في الجمهور. ولان المؤلف الدرامي الحق هو من يقدم نصاً مقنعاً بممثلين مقنعين، فانه يعد اكتشاف (جوليت) وحبه لها بكتابة نص على خلاف من ما نواه في البداية، فيصبح لدينا نص روميو وجوليت كما نعرفه اليوم، من خلال المقاطع المسرحية داخل الفلم المستمدة من "روميو وجوليت" النص الشكسبيري نفسه.

٣- **روميو وجوليت المسرحية:** يصل النص الفلمي الى جوهر التأويل للنص الاصلي الذي نقل منه مشاهده كاملة من نص شكسبير، ولكن النقطة التي وصل فيها الى الاقتباس الحرفي، وهنا سر فرادة الفلم-

اننا نرى اقتباساً حرفياً، ولكنه يسبح في بحر من التأويلات في المقاطع التي سبقت هذا الاقتباس والتي اعقبته اننا هذه المرة لا نعود نرى اقتباساً حرفياً، لان بناء الحدث الشخصيات والعصر، اشتغل الى النقطة التي بدا بها الاقتباس بحيث لم تعد جوليت صورة تجريدية للمراة العاشقة، بل هي ابنة العصر الاليزابيثي



المسكونة بحب التمثيل، والتي تمنعها طبقتها من التعاطي مع المسرح لانه انشغال لطبقة متدنية من الشعب ولم يعد روميو كما هو في النص بل هو شكسبير نفسه، الذي كتب نصاً لنفسه ولحبه. ومن هنا يتلقى المشاهد شحنة كبيرة من الاقناع لان من يمثل امامك، يمثل ما جرى له فعلاً، عندما نصل الى الكلي فاننا نتلقاه من خلال الجزئي وكذلك نتلقى الجزئي بانه تعبير عن الكلي، وبذا تكتمل الحلقة الهيرومنيوطيقية بحيث ان النص الجديد هو فهم وتفسير وتقديم نص جديد وذلك واضح في اكثر من مشهد تم استلاله من الفلم.

ان هذا المشهد الذي ينقل حواراً شكسبيرياً بحتاً، لا يستقم مع المشهد الذي قبله ولا الذي بعده، حيث نرجع الى العنف والقتل والدماء التي يقوم بها سفلة الناس حتى، اننا لا نكاد نستشعر ان روميو نبيلاً، وانه محبٌ بحيث تضرب به الامثال طالما ان النص الفلمي يقدمه لنا وقد تمنطق هو واتباعه بانواع الاسلحة.

ان الموضوعي الذي أتى من النص الاصلي والذاتي الذي اول به النص و الذاتي الفلمي والاسلوب النهائي في مشهد غرفة جوليت يبدو بلحظة لا ينتمي الى مثل هذا الاسلوب الذي صنع به الفلم، حيث تنساب العبارات الشكسبيرية على لسان جوليت حتى تجعلها تشرق، والمتلقي يستشعر عذوبة البلاغة الشكسبيرية الهائلة، فجوليت تطلب عندما تموت هي

بعد عمر طويل من السماء ان لا يموت روميو بل يتحول الى اجزاء صغيرة هي نجوم تملأ صفحة السماء الجميلة فيضيء دروب كل المحبين. والمشهد بالذات يحاكم الفلم كله لصالح شكسبير طبعاً، لان الاسلوب الذي صنع فيه هذا الفلم ينتمي الى اسلوب افلام العنف والحركة الزائدة باحوالها العادية، فكم اصبح شكسبير غريباً هنا. فالموضوعي هنا احرج الذاتي واظهر عيوبه كلها، وتستمر هذه القضية وتصل الى مدياتها القصوى في تناقض الذاتي والموضوعي والاسلوبي في موت (مركينيو) الذي لا يمت بصلة لا الى النص ولا الى التأويل الذي يمكن محاكمته على وفق المرجع والاحالات الهيرومنيوطيقية.

٦- التأويل في السينما أنما هو فهم وتفسير ذاتي وموضوعي وأسلوبي في صياغة هذا التأويل بما يخدم فكرة التأويل الكلية.

أ- فلم روميو وجوليت:

إن إحدى ركائز التأويل كنظرية، هو الفهم والتفسير مضافاً لها في صياغة النص الجديد، الذاتي والموضوعي والأسلوب في المنجز التأويلي.

إن فلم روميو وجوليت، انطلق في فهم وتفسير النص من منطلقات ذاتية تمثلت في اسباغ صيغ العصر على النص الفلمي، وإسباغ قيم موضوعية مستمدة من النص الأصلي الى النص ذاته من حيث الاعتماد على البنية الدرامية للنص



الأصلي، والمفروض أن يتظافر الذاتي والموضوعي بصياغة أسلوبية لتأكيد المعطى الكلي، ولكن إذا تناقض الذاتي مع الموضوعي فالاسلوب لايعدو أن يكون وعاءً لاحتواء المتناقضات.

صحيح أن النص الشكسبيري اعتمد أبطالاً في عمر المراهقة، وما يصاحب هذا السن من نزق وطيش،بحيث أن نذر الشر تحلق في سماء النص منذرة بمصيبة وشيكة الوقوع، ولكن روح العصر وهو معطىً ذاتي، سيطر على ذهن صانعي الفلم، وجعلهم يغرقون في ذاتية غير منضبطة أوقعت المتلقي في حيرة من أمره، فالنص المؤول لا ينتمي الى عصره من خلال قيم غريبة على العصر، بحيث اصبحت الموضوعية المستمدة من النص الأصلي، تعيش غريبة في مسار التأويل الذاتي، وإذا اعتمدت الصياغة الأسلوبية باستثمار كل لغة شكسبير أحياناً على لسان مثل هؤلاء الأبطال الهجينيون، عبر سرد تتابعي وظف لغة السينما بشكل يتماهى مع سيل الأحداث بكاملها، كما وردت في النص الأصلي، فإنه قد عمق مأزق المتلقي في فلم غريب من نوعه، فلاهو ينتمي لعصرنا ولاينتمي لعصر شكسبير. ولو رأينا المشهد الذي تظهر فيه (جوليت) تتمنى وجود (روميو) ومنلوجيها الساحر المستمد من شكسبير وحلاوة الكلمات التي تنطقها، وهي شكسبيرية بحتة، كما في المشهد الآتي:

م/ غرفة نوم جوليت ل/د

١- ل/ع جوليت على سريرها في مقدمة الكادر طاولة عليها عدد كبير من الشموع، وفي منتصف الكادر ترقد جوليت، وفي خلفية الكادر المضاءة جداً تبدو نباتات ضئيله وبعض الشموع وكأنها غابة صغيرة تحيط بتمثال السيد المسيح (ع).

٢- ل/م جوليت مقرفصة على سريرها مشرقة الوجه تقول:



تقترب الكاميرا قليلاً محافظة على ل/م	
تكمل جوليت:	
تقترب الكاميرا الى ل/ق وتزداد جوليت	
إشراقاً وتكمل:	تعال أيّها الليل الجميل.. تعال يا
وتقترب الكاميرا قليلاً وتكمل حديثها وهي	صاحب
تكاد تضحك فرحاً:	
	الجبهة السوداء المحبة
تقترب الكاميرا أكثر وتكمل:	
	أحضر لي روميو
	وحين سأموت.. فخذه وقسمه
	ليصبح نجوماً صغيرة.
	وسيجعل وجه السماء جميلاً جداً،
الكاميرا تتحرك قليلاً حول جوليت	بحيث سيعشق العالم بأكمله
وتكمل:	الليل ولن يعودوا يصلون للشمس
تستلقي على سريرها وتخرج من الكادر	المبهرجة.. لقد قمت بشراء منزل
٣- ل/ع السرير وجوليت متقرفصة فيه،	الحب.. لكني
وهي تحلم بالسعادة تقول:	
٤- ل/م جوليت تضع يدمها فوق رأسها	لم أمتلكه.. ورغم إني قد تم
وتقول:	بيعي.. فأني لم استمتع به



هــذا يــوم متعــب كأنـــه يســبق

مهرجانـــاً بالنســبة لطفــل غيــر

صبور يملك ثياباً جميلة.

أن هذا المشهد الذي ينقل حواراً شكسبيرياً بحتاً، لا يستقيم مع المشهد الذي قبله ولا الذي بعده، حيث نرجع الى العنف والقتل والدماء التي يقوم بها سفلة الناس، حتى أننا لانكاد نستشعر أن روميو نبيلاً،وأنه محباً بحيث تضرب به الأمثال طالما أن النص الفلمي يقدمه لنا وقد تمنطق هو وأتباعه بأنواع الأسلحة.

إن الموضوع الذي أتى من النص الأصلي، والذاتي الذي أول به النص الفلمي، والأسلوب النهائي في مشهد غرفة جوليت، يبدو لوهلة

لاينتمي الى مثل هذا الأسلوب الذي صنع به الفلم، حيث تنساب العبارات الشكسبيرية على لسان جوليت بحيث تجعلها تشرق، والمتلقي يستشعر عذوبة البلاغة الشكسبيرية الهائلة، فجوليت تطلب عندما تموت هي بعد عمر طويل من السماء أن لا يموت روميو بل يتحول الى أجزاء صغيرة هي نجوم تملئ صفحة السماء الجميلة فيضيء دروب كل المحبين. والمشهد بالذات يحاكم الفلم كله لصالح شكسبير طبعاً، لأن الأسلوب الذي صنع فيه هذا الفلم ينتمي الى أسلوب أفلام العنف والحركة الزائدة بأحوالها العادية، فكم أصبح شكسبير غريباً هنا ؟. فالموضوعي هنا أحرج الذاتي وأظهر عيوبه كلها، وتستمر هذه القضية وتصل الى مدياتها القصوى في تناقض الذاتي والموضوعي والأسلوبي، فمشهد موت (مركيتيو) لا يمت بصلة لا إلى النص ولا إلى التأويل الذي يمكن محاكمته على وفق المرجع والإحالات والهيرومنيوطيقا.

ب– قصة الحي الغربي:

في قصة الحي الغربي كان الفهم والتفسير عبر الذاتي والموضوعي مرتبطين ارتباطاً جدلياً بصياغة اسلوبية منطقية فالذاتي وهو لغة العصر والموضوعي ما هو في النص من بناء درامي الذي اخذ اسلوباً موسيقياً غنائياً راقصاً

بحيث اصبح النص الجديد بقدر ذاتيته بقدر موضوعيته، بقدر الاسلوبية التي طبعت تالف الذاتي والموضوعي معاً، ففكرة النص الشكسبيري واضحة قطعاً ولكنها مكيفة بمنطلقات العصر من حب وكراهية

وتمييز. ولو لاحظنا مشهد (توني وماريا) – (روميو وجوليت) بعد مقتل (برناردو). ان القتل مستمد من النص الأصلي ولكن بازاحة مقبولة من قتل في النص انما هو ابن عم (جوليت) وهي ازاحة مقبولة، لان الوضع العشائري في القرون الوسطى، يقيم لوشائج القرابة اعتبارات كبيرة ولو ان التأويل الفلمي ابقى القتيل ابن عم (ماريا) لما كانت له اهمية والفلم يقيس منطلقاته من منطلقات عصره فجعل ماريا بورتريكيية وبورتريكو اقرب الى بلدان العالم الثالث في عاداتهم وتقاليدهم وجعل من قتل اخيها ليزيد من الشحنة العاطفية وجعل من ماريا انسانة متفهمة لما حدث كما في المشهد الآتي:

1



2



3




4

I tried to stop it.


5

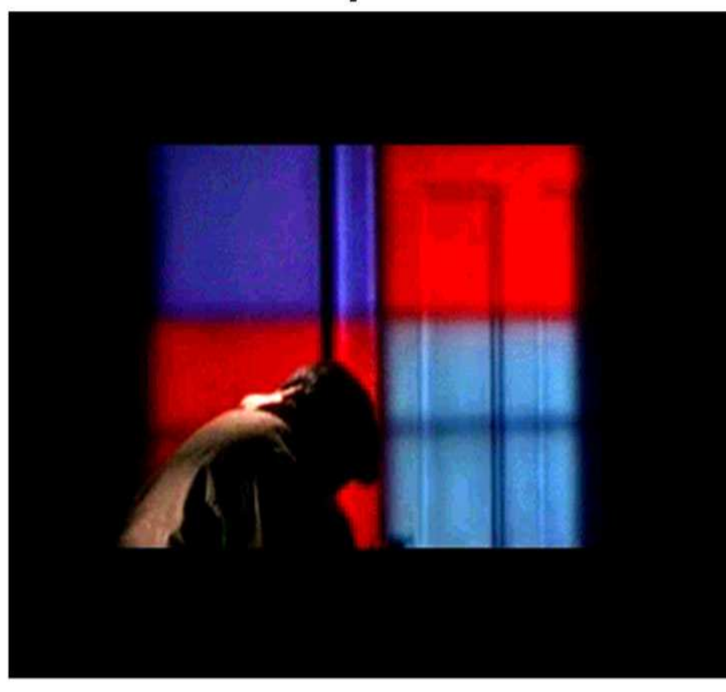
- Somewhere


6






7



8



ان مشهد هروع (توني) لماريا وهو ينقل لها خبر وفاة اخيها والمكاشفة التي تمت في غرفتها، والتي صنع منها شيئاً يوحي بكنيسة مصغرة عبر ايقونة العذراء وايقونات متعددة للرموز المسيحية والزجاج الملون الموجود، وصياغة المشهد الضيق (لانه داخل غرفة) صياغة توحي بالاتساع والامتداد عبر استغلال الوان الزجاج وجعلها تغلف كل لحظة في المشهد فمرة الخلفية حمراء ومرة زرقاء ومرة بنية حسب حركة الكاميرا وزاوية التصوير، جعل من الغرفة الضيقة عالماً متسعاً بقدسية الالهة (وهو رمز مطلق) وشجن البشر وهمومهم (وهو رمز مطلق) والغرفة الضيقة (رمز محدود) والمقاطع الحوارية (اليومي والمتداول) والغناء الشجي (رمز شاعري لانطلاق مكنونات البشر بالبوح) والاتكاء على النص الشكسبيري (الموضوعي) وصياغة المشهد بروح العصر (ماريا وتوني) (الذاتي) ومن ثم الأمل بعالم جديد يجد فيه البشر المحبة (المسيح) والانطلاق (الغناء والموسيقى) جعلت النص الجديد نصاً تأويلياً قد يخدم فكرة التأويل الكلية من حيث ان البشر يتنازلون عن الحب بسبب طيشهم، وكان بالإمكان التمتع بقوة الحب لبناء عالم افضل.

ولو تتبعنا لقطات المشهد وكما في الأشكال الثمانية الآتية، سنرى كيف تدخل اللون في هذه الصياغة الأسلوبية.

ان هذا المشهد المستل من الفلم والطويل نوعاً ما لا يصل للقارئ مهما كانت الكتابة من الشاشة دقيقة. ذلك لأن الوسيط التعبيري للسينما لا يمكن أن يقبل ببديل من وسيط آخر.

ان الباحثة أرتأت أن تجعل حديثها عبر أشكال مستلة من الفلم، كي توضح كيف أن الذاتي والموضوعي انغمر في معطى أسلوبي بحيث اكتسب شفرة رمزية على حد قول بارت، فإذا كان الموضوعي هو النص

الشكسبيري والذاتي هو موقف المؤول من الموضوع، فإن الأسلوب استطاع أن يربط بين الذاتي والموضوعي ربطاً ديالكتيكياً هو من ضمن العملية السينمائية الخلاقة.

ان توني (روميو) قتل أخ ماريا (جوليت) وهو آت ليخبرها ما اقترفت يداه، هل توجد كلمات من الممكن أن تنقل مثل هذا الخبر المرعب، حسناً، لقد تدخل الأسلوب في الشكل رقم -1- تجلس ماريا أمام إيقونة لمريم (ع) وتناجيها بأن لا يكون خبر القتل حقيقة، في يمين الكادر باب غرفة ماريا الجزء الأكبر فيه مربعات من الزجاج الملون، من ذلك النوع الشائع في الكنائس، وإذن فأن المنحى الذاتي تأكيد على القيم اللاهوتية.

وفي الموضحة بالشكل رقم (2) يأتي توني الى ماريا ويدخل غرفتها وهو يكاد أن يتفتت حزناً ، فتهرع اليه ماريا مسكونة بها جن فقدان اخيها فتصرخ: قاتل ؟ قاتل ؟ قاتل ؟ ولكنها ترتمي باحضانه ، هنا هو في الكنية (مجازاً) ليعترف بخطيئته ، ولكن ما قاده لهذا الاعتراف المعني هو الحب قطعاً ، وهو معطى ذاتي في جو يشابه حيز الاعتراف في الكنائس من حيث عزلته وخفوت ضوئه وهو معطى موضوعي والنتيجة صياغة اسلوبية بحيث ما يضاء هو وجه البطل، اما التشكيل الثالث (3) فإن البطلة ترتمي بأحضان البطل مع تغير زاوية الكاميرا بحيث إن ما يضاء قليلاً من وجهها وباب بنفسجي



اللون في الخلفية ، واحيط الشكل باطار سميك من اللون الاسود وكأنه تأطير لصور الاعزاء الذين ماتوا ، وهو معطى موضوعي لأن البطل في الطريق الى الفراق عن البطلة وهو ما يعني الموت لكليهما وفي التشكيل الرابع (4) الكادر حافة مضاءة بلون احمر تشكل في امتداده نحو اقصى اليسار زاوية قائمة مع الزجاج الاحمر المكون للباب ويقول

البطل "انا حاولت أن أوقف ما جرى" ويبدو وكأنه مجلسها على اريكة إن الشكل الخامس يتخلص بخفة ورشاقة من كمية الأسى الموجودة في الأشكال الأربعة الماضية ليحلق مع أسلوبية في إنشاء بناء درامي غنائي موسيقي تراجيدي ، هنا يزداد سمك الحافة السوداء المؤطرة للصورة وتبتعد الكاميرا لكي تحصر البطلين في حيز ضيق يسبح في الإطار الأسود ، وتبدو أشكال البطلين عدى ما اضيء في المنظور الجانبي من وجهيها وكأنه رسم بالسلويد ، في حين هيمنت الخلفية المكونة للباب الزجاجي الملون بحيث يبدى إن البطلين يسبحان في التضاد ما بين البنفسجي والأحمر وكأنها هي الانفعالات الرهيبة التي تجري في الروح التي أوذيت الى حد بعيد وهنا يبدأ المعطى الذاتي بالاشتغال لأننا سنصغي الى كلمات اغنية ستبدأ للتو ، تبدأ هذه الأغنية بكلمة ((في مكان ما. مكان لنا سيعم فيه السلام والهدوء والهواء النقي)) وتبدأ لعبة الأسلوب في الأشكال الباقية مقدمة علاقة منطقية ما بين الذاتي والموضوعي ففي الشكل السادس تكون مربعات الباب الزجاجية الاربع كما هو موضح في الشكل. إلى أن يطغى الأسلوبي بشكل واضح في الشكلين السابع والثامن حيث ينزل البطلان إلى أسفل الكادر شيئاً فشياً الى أن يخرجا بالكامل ويبقى الشكل الثامن عبارة عن الباب الزجاجي الملون بألوانه الحارة والمتظادة التي هي القدر الذي رسمه شكسبير وهو معطى موضوعي فحواه ان الكارثة المحلقة في اجواء النص قد اعطت أُكلها. كما في الرسم الآتي:

احمر	بنفسجي غامق
ازرق فاتح	احمر

بحيث عندما يتعانق البطلان تكون خلفية البطل حمراء (الزجاج الملون) ورأس البطلة في الزرقة الفاتحة (الزجاج الملون) وكإنما اللون يشير الى تنافر المصائر وصعوبة الاهداف.

ج- شكسبير عاشقاً:

كم يتدخل الذاتي في صياغة الموضوعي وبالعكس وكم ينعكس هذا في الصياغة الاسلوبية للنص الجديد ؟

هذا ما يجيب عليه "شكسبير عاشقاً" وهو يستلهم مسرحية "روميو وجوليت" لشكسبير كاطار موضوعي عام مشحون بفهم وتفسير ذاتيين لعصر شكسبير عبر صياغة أسلوبية تبدأ من الكلي كهيكل عام وتملأ بالتفاصيل، او يبدأ بالتفاصيل ليقيم البناء الكلي.



وتزعم الباحثة ان النص التأويلي الجديد قد وصل مراميه عبر بناء محكم جدلي لتناول الذاتي والموضوعي..
كيف فهم التأويل ذاتياً ؟ انه فهمه عبر مقتربات عديدة تقوده لداخل النص المؤول لعل من اهمها:

١- فهم عصر شكسبير من الناحية الاجتماعية اولاً والثقافية ثانياً ولكنه فهم يتجه نحو النص الاصلي لبناء منطقه الداخلي درامياً وسردياً.

٢- بناء مفهوم ثقافي واجتماعي لشخصية (شكسبير) نفسه هذا الشاعر الذي لم تسعفنا الوثيقة التاريخية لمعرفة دقائق حياته، وبالتالي بناء انسان من لحم ودم، يمكن رواية قصته وكتاباته، فهو اذ يعيد تأويل العصر، وتأويل الانسان، فانما يريد الاقتراب موضوعياً من النص.

اما الاقتراب الموضوعي من فهم وتفسير النص الاصلي فقد تم عبر الاتي:

١- الاعتماد على النص الاصلي، بوجود قصة الحب الكبيرة وقصة الحب هذه موجودة بحذافيرها في النص الفلمي مع تكيفها لطبيعة التأويل الذاتي الذي مر ذكره.

٢- احتواء النص على شذرات مكثفة وموحية وعميقة من النص الاصلي لاسيما اقتباس مشاهد تامة من نص (روميو وجوليت) ولكن بما يشبه التعليق من خارج الكادر على المشهد المسرحي، وهذا التعليق الخارجي هو التبادل الصوري بين مجريات النص كما ورد عند شكسبير واللقطات المقتطعة (Insert) في انعكاس هذه المجريات على شخوص الفلم، فهناك (جوليت) في مشهد الموت او تناول السم وقطع الى (شكسبير) في الفلم وهو (روميو) المسرحية ولقطات رد الفعل عليه، وهناك لقطات من الجمهور والدموع تجري تاثراً، او الممثلين الذين يشهدون ما يجري في المسرحية، وليس كمشاركين في الحدث المسرحي وانما معلقين على ما يرونه بكلماتهم او ردود افعالهم.

اما الصياغة الاسلوبية للذاتي والموضوعي فقد اخذت منحيين وهما:

أولاً- النص الفلمي كنص تأويلي جديد يشتمل في ما يشتمل عليه قصة "روميو وجوليت" عبر مقدمة منطقية واسعة تقود في ما تقود اليه المسرحية الشكسبيرية كنص، وما وراء النص وما امامه. وكانما تريد هذه الصياغة الاسلوبية ايصال المتلقي الى الايمان بان هذه المسرحية ليست محظوظة بالدرس النقدي لان النقاد اهملوها لصالح تراجيديات شكسبير الكبرى، في حين انها من اكثر

مسرحيات (شكسبير) كما يقول لنا النص الفلمي اضاءة لعصر شكسبير، لو حاول دارسي شكسبير والمهتمين ان يمدوا النص الى مدياته الحقيقية.

ثانيا- ان الصياغة الاسلوبية للذاتي والموضوعي اجابت على اسئلة مهمة تتعلق بنص "روميو وجوليت" من حيث كونه انشغالات الشاعر نفسه، وهذا يحدث لاول مرة عند شكسبير الشاعر في وضعه قصائد على لسان شخصيات، من المحتمل ان لا يظن انها بمستوى الفاظها ولذا فالاسلوب في تقديم نص شكسبير عند شخصيات اكبر عمراً



واكثر نضجاً كالشاعر والفتاة المتولهة بحب المسرح، والشاعر يجعل من الصياغة الاسلوبية اكثر صدقاً واكثر درامية.

٧- من الممكن في التأويل ان تهيمن قيمة معينة في النص، والقيم الاخرى في الخلفية بالطريقة التي تجعل من الممكن ان تاخذ اي قيمة متنحية والاشتغال عليها مستقبلاً كقيمة مهيمنة وهذا ما يوسع النصوص المؤولة لنص واحد.

لو كانت النصوص تمتلك قيمة مهيمنة واحدة لاكتفت بتأويل واحد وانتهى الامر، ولكن النصوص الحرية بالتأويل، هي تلك النصوص التي تنطوي على مجموعة من القيم ذات المستوى الواحد من المكانة، ولكن عند معالجتها تهيمن قيمة ما على امامية الصورة حسب (ايزنشتاين)، وتتنحى القيم الاخرى الى الخلف طالما لم تنصب عليها فعالية التأويل، ولسنا بحاجة الى الاستفاضة في المعالجات المختلفة لـ "هاملت" او "عطيل" وكيف هيمنت قيمه تأويلية ما. وفي موضوعتنا "روميو وجوليت" التي تبدو وكأن القيمة الامامية لها هي الموت حباً في عالم لا يستطيع تلمس قيمة الحب لأن الكراهية تغلفه، فماذا عملت النصوص الفلمية وهي تؤول نص شكسبير.

أ- روميو وجوليت:

ان القيمة المهيمنة في هذا النص هي قيمة الحب، وكان المفروض ان تقدم لنا هذه القيمة باجلى صورها عبر القائمين عليها، وهم (روميو وجوليت) وهذا ما فعله هذا الفلم ولكن هل اعلى هذه القيمة؟ هل جعلها مهينة ؟ هل بدأت وإنتهى كثيمة مركزية ؟ هل ترعرت كقيمة درامية تطغي على ما حولها ؟

تزعم الباحثة ان الفكرة المهيمنة كانت شبحاً ضئيل الاهمية وبرز كبناء ورقي سرعان ما تمزقه الصدمات، لكل الظروف التي ناقشت التأويل الفلمي بالمؤشرات السابقة، بل ان هذه القيمة برزت مقحمة على البناء الفلمي لانها لم تشبع ولم تخصص لها الاطوال الكافية من اللقطات كي تهيمن، لان القيم الاخرى مثل العنف والانفلات ولا منطقية تركيب المشاهد ولا الوقوف عند الشخصية ودوافعها كل هذا جعل من قصيدة الحب قصيدة مدرسية ساذجة.

ب- قصة الحي الغربي:

على خلاف فلم "روميو وجوليت" وبالرغم من ان قصة الحب لم تهيمن كقيمة على باقي ثيمات الفلم، ولان الفلم انشغل ببناء اسلوبي متميز من خلال لغة سينمائية ذكية واسلوبية الغناء والرقص المعبرين دراميا عن الاحداث، ولكن قصة الحب عبر تركيز مشاهدها اسلوبياً ولانها منبثقة من البناء الفلمي ورغم ضآلة مساحتها فانها كانت مؤثرة تماماً، يساعدها في هذا اختيار ثيمة ذات اهمية حادة في العصر الحديث هي ثيمة من يملكون ولا يملكون، ثيمة عزل الانسان في منافي وسط العالم وجعله يكابد اختياراته المريرة في ظل انعدام فرصة في التطور والارتقاء، ولو تتبعنا اول لقاء بين (ماريا وتوني) (روميو وجوليت) ورابنا كيف رقصا وكيف افترقا لراينا ان



هذا المشهد تطور طبيعي لسلسلة فذة من مشاهد الرقص والغناء وكانما هذا المشهد ذروته ما رايناه من بناء اسلوبي مر عبر هاتين المفردتين التعبيريين، بمعنى اخر ان من كانوا يرقصون ويغنون،انما كانوا يمهدون لهذه الرقصة المنفردة. وكانهم فرقة سمفونية عزفت ساعة من الوقت لكي تصمت فاسحة المجال لعازف (الصولو– العازف المنفرد) لكي يُتِمّ ما كانوا قد بدؤوا به، ولو تفحصنا مشهد صالة الرقص، هذا المشهد المكون من(٨٠) لقطة منها (٥٥) لقطة مركبة سواء بحجم الكادر وحركة الكاميرا او التكوين ومضمون اللقطة، كله كان يمهد للخمسة والثلاثين لقطة التي تختتم المشهد. ان النص الفلمي ،وفي هذا المشهد بالذات انما يشبع هيمنة موضوعة الحب في هذا الجزء من الفلم، على ان يجعل بقية مرتكزات النص تاخذ طريقها المعتاد في تقاسم الهيمنة، والمسالة هنا تبدو معقدة نوعا، فما الذي يجعل النص الفلمي يتوقف بإمعان عند موضوعة الحب، ثم هل تركها فعلاً، وجعلها إحدى مهيمنات النص ؟ ان التأويل الفلمي يقول وبوضوح عند قراءته في منطقة وسيطه التعبيري، أن النص يستند إلى شكسبير ولكن بمستجدات العصر المتشابك الذي لا يستطيع ان يتوقف عند مفردة واحدة، لان العصر عصر هيمنة اكثر من ثيمة، ومن ثم مهما كانت الثيمات المهيمنة فان طابع الفلم وتأسيسه، والجو الذي يجري فيه، هو جو اقرب الى المشاعر الرومانتيكية ومواضيع الحب بالذات، ولكن البراعة هنا إن الحب يحيا في عالم من المهيمنات قد تدحره مهما كان متعالياً، إن اللقطات الخمس والخمسين وهي توظف الرقص والغناء توظيفاً درامياً، قد بئرت اللقطات الباقية من المشهد في القسم الاخير منه كما يأتي:

م/	صالة الرقص	ل/د
٥٦-	ل/ع المجموعتان ترقصان وتهيمنان على الساحة ومن ثم تنسحبان الى خلفية الكادر لتصبح الصورة في الخلفية (out focuse) بينما يقف (توني) في يمين ووسط و(ماريا) تقف في يسار وسط الكادر.	
٥٧-	ل/ع مجموعة الراقصين غير واضحين (out focuse) وماريا تقف في يسار الكادر، وما زالت الموسيقى مستمرة والرقص	

مستمر.

صوت الموسيقى

٥٨- ل/ع ضيقة (توني) في امامية الكادر ينظر الى امام وتظهر جزء من الخلفية الراقصة واضحة والجزء الاكبر منها غير واضح (out focuse)

٥٩- ل/م تظهر ماريا في امامية الصورة وخلفيتها غير واضحة.

٦٠- ل/م (توني) ينظر باتجاه (ماريا) والخلفية غير واضحة.

٦١- نفس ل/٥٩ تنظر باتجاه توني

وتتقدم.

٦٢- ل/ع لمجموعة الراقصين (out focuse) و(ماريا) تتقدم من يسار الكادر باتجاه توني بينما (توني) الموجود في يمين الكادر يتقدم نحو ماريا، مجموعة الراقصين يحومون حولهما تصل ماريا الى وسط الكادر وكذلك توني.

٦٣- ل/ع ضيقة (ماريا وتوني) يلتقيان تظهر المجموعة خلفها ويبد آن بحركة تتناسب مع الموسيقى وتتفق مع مجاميع الرقص الاخرى، يهيمن على



	وسط الكادر الراقصان الجديدات (توني وماريا) .	
٦٤-	ل/م من خلف (ماريا) لتوني وهو يتحدث معها:	هل اعرفك من قبل؟
٦٥-	نفس ل/٦٤ بالتبادل وماريا تقول:	انا اعرف انه .. لا
٦٦-	نفس ل/٦٤ (توني) يقول:	انا اشعر، انا اعرف انه لم يحدث شيء من قبل او حدث..
٦٧-	ل/ع ضيقة ماريا وتوني في مقدمة الكادر والخلفية لمجوعة الراقصين ومازال (توني) يتحدث ..	
	تقاطعه ماريا:	لكن هذا الذي يحدث شيء كبير يداي باردتان
	يقوم توني بمسك يد ماريا	
٦٨-	نفس ل/٦٥ (ماريا) تقول: ترفع يدها لتمسك وجهه وتكمل:	وانت ايضا وجهك دافئ
٦٩-	نفس ل/ع (توني) يقول: (وماريا) تعيد ما قاله:	وجهك جميل جميل
٧٠	نفس ل/٦٨ (توني) يتحدث:	انه كثير عليّ.. لا أصدقه لن تجعليني اضحوكة
٧١-	نفس ل/٦٨ (ماريا) تقول:	انا اعتقد انه لن افعل
٧٢-	نفس ل/٦٧ (توني) يقوم بتقبيل (ماريا) تتخلل القبلة.. وتضاء الخلفية يتقدم برنادردو ويبعد (توني) بقوة ويقول:	صوت صفارة



		ابعد يدك عن اختي ايها
		الامريكي
٧٣-	ل/ع (برنارد وتوني وماريا) في	
	مقدمة الكادر والخلفية راقصة،	
	يقول برناردو:	ابعد يدك ايها الامريكي
		عن اختي، وابقى بعيداً
	توني مستغرباً !!	عنها.
	(برناردو) يوجه حديثه لاخته:	
	تجيبه (ماريا):	
		الم تميزي بانه واحد منهم
	(برناردو) يمسك اخته من كتفها	؟
	ويكمل حديثه معها:	لا لم ارَ سواه
	(توني) يقول:	هناك شيء واحد فقط
	(روف وجينو) يتدخلان.	يريدونه من اللاتينيات.
	و(توني) ما زال يقول:	
	(برناردو) يوجه حديثه لتوني:	هذا كذب.
		لا تصغي لهم.
	يتدخل المدير لفض النزاع	هي تصغي لاخيها قبل ان
	ويقول:	تصغي لك.
		ارجوكم يا اولاد انهوا النزاع
		وتمتعوا باوقات حسنة في
		هذا المكان.
		هيا انتما الاثنان



	(روف) يمسك مع (برناردو):	اريد ان اتحدث معك
٧٤-	ل/ع ضيقة برناردو وجينو وماريا وانتيا (برناردو) يمسك كتف اخته ويأمر جينو:	خذها من هنا .. واعدها للبيت.
	تتوسل ماريا لبرناردو:	انها اول حفلة رقص
	يجيبها:	ارجوك انت عائلتي، اذهبي، الآن.
	يمسك بيدها جينو ويخرجها تتوقف قليلاً لتنظر الى (توني) فيقول لها جينو: يسحبها خارجاً.	تعالي، ماريا
٧٥-	ل/م (توني) وهو ينظر باتجاه ماريا ويقول: ثم يتقدم.	ماريا
٧٦-	ل/ع توني في امامية الكادر والمجموعة الراقصة في خلفه، يتقدم توني ليلحق بـ(ماريا) وبرناردو يتقدم نحوه ليمنعه من اللحاق بها فيعترض طريقه كل من روف واخر عند دخولهما من يسار الكادر فيقول له برناردو:	لا اريدك انت
	يجيبه روف:	انا اريدك ان تعتقد ..
	يدخل الشرطي وبيده عصاه التي	



	يضرب بها على يده (وهي حركة	
	لتخـــدير الاطـــراف المتنازعـــة)	
	فيضحكان ويضع كل واحد منهما	
	يـده علـى كتـف الآخـر متصـنع	
	المـودة ويبتعـدان عـن الشـرطي	
	ويقول روف:	
		اريـدك بحـرب فـي مكـان
		محايـد، الطيـارون ضـد
		القـروش (ويقصـد اللاتـين
		ضد الانجلو)
٧٧-	ل/م من ظهر (روف) يظهر فيها	
	برناردو وهو يقول:	
		من دواعي سروري.
	فيقول روف:	دعنا نذهب خارجاً.
	فيقاطعه برناردو متهكما:	
		لا ارغـب بمغـادرة الفتيـات
		لوحدهن
٧٨-	ل/م من ظهر (برناردو) روف	
	وجهه للكاميرا وهو ما زال يسمع	
	حديث برناردو:	حسناً سنتقابل الليلة
	روف يجيبه:	عند مخزن كندي دوفر
	برنـاردو يهـز راسـه موافقاً ويقـول	
	(روف) يكمل حديثه:	هم .. هم
٧٩-	نفس ل/٧٧ برناردو يقول:	انا افهم الحقيقة
	تنسـحب الكـاميرا لتصـبح ل.ع	
	يظهـــر فيهـــا برنـــاردو وروف	



متواجهان وخلفهما قاعة الرقص

يتجه الى مجموعته وهو يقول:

انا اعرف

ان المشهد على الرغم من تعبيرية الرقص والغناء والموسيقى فانه فجر مسالة الصراع باعلى درجاتها وكانه قد جمع مهيمنات النص في لحظة واحدة، فهنالك وجود الشرطي الذي يحمي النظام ومدير الصالة الذي يستثمر التناقضات والامريكان والبورتريكيون الذين هم مادة هذا الاستثمار، ولم يهدأ الصراع ولو لحظة واحدة ليحيلنا الى جو الفجيعة الذي ينتظر الجميع طالما هم لا يعرفون الحب ولا يشجعونه ولا يستثمرونه كأحد السبل لبناء عالم أفضل، وكأنما ماريا وتوني هما الوحيدان اللذان توصلا لهذه المسالة لأنهما جعلا مشاعرهما تعبر عن دواخلهما بصدق. انهما ينتميان الى الفقر والطيبة والمودة وإلى السماح للآخر أن يعبر و لكن هذه المشاعر الطيبة انما بذرت في ارض غير مؤاتية.

ج-شكسبير عاشقاً:

كان النص الفلمي يمهد لقيمة الحب عبر قسمه الأول كله، وعندما اكتملت الشروط الموضوعية لكي تهيمن هذه القيمة على الفلم تسيدت الجزء الثاني كله، ويبدو ان كل ما أوله الفلم للعصر ولشخصية الشاعر الذي هو شكسبير نفسه، ولشخصية الفتاة التي هي جوليت في النص الأصلي إنما كان يحكم هيمنة القيمة العليا التي هيمنت على الفلم والتي هي الحب، ولكن هذه القيمة العليا تجاوزت شخصية جوليت لتنطلق في سماء أرحب وفضاء أوسع وهي قيمة الانسان عندما يراكم الشروط الضرورية كي يحيا بانسانيته الحقة، فلم تعد العلاقة بين روميو وجوليت علاقة حبيبين امتلكا بعضهما بل علاقة يمتلك فيها الإنسان الدنيا كلها فالفتاة ذهبت الى آفاق أخرى وهو العالم الجديد وهو اكتشاف بحد ذاته والشاعر ذهب لامتلاك مجد الإنسان واصالته الحية وهي الكشف عن اعمق مكنونات الإنسان عبر شروعه بكتابة نص جديد، امتلك مفاتيح صنعه الا وهو الإلهام الذي يجعل الحب حافزاً عبئاً ولو أمعنا النظر في المشهد النهائي والشاعر وهو يكتب مسرحيته الجديدة، محملة بالرؤى الإنسانية التي كونت شكسبير الشاعر الدنيا كما ظهر على الشاشة.

٨- قابلية النض للتأويل كلما زادت بلاغة النص المكتوب كلغة وموضوع وبناء حتى تصبح منطقة التأويل تحدياً لمجابهة معضلات النص في بناء النص الجديد.

أ- روميو وجوليت:

لاشك في علو همة شكسبير الشعرية والدرامية، ونصوصه شاهد على ذلك ويجمع النقاد على ان لغة شكسبير انما هي اضافة يعتد بها في تطوير لغة الانجليز وخاصة في اساليبه البلاغية ولذا يقال في وصف متحدث اللغة الانكليزية المتمكن بان لغته شكسبيرية



وفي مؤلفاته الدرامية تمكن من ان يجعل الكلمات التي تنطقها الشخصيات انما تعبر عن الشخصية نفسها بحيث تنساب كلماتها وجملها على اللسان كما لو كانت بنت اللحظة، كما ان تلك اللغة تسهم في دفع الحدث الى امام دون ان يبدو عليها ذلك ولو تاملنا الجمل التي يتحدث فيها روميو في النص الاصلي.

"بل واحسرتاه، ان نجد الحب معصوب العين محجوب البصر ثم هو مع غشاوة المبصر مسالكه الى غاياته ودروبه الى مشيئته ورغبته"

او جملة جوليت:

"ايتها الشرفة دعي الصبح اذن يدخل ودعي الحياة اذن تخرج مولية".

ان هذه الجمل تنتمي الى الوسيط التعبيري للكتابة الذي هو اللغة وتنتمي ايضا الى اللغة المنزاحة عن المعيار والتي هي لغة الشعر، ولو نقلت هذه الجمل من وسيطها الكتابي الى الفلم فانما تنقل كما هي لان خلق معادل بصري لكل الجمل البلاغية سيجعل من الفلم معجماً بصرياً لخلق مرادفات لتركيبات لغوية، وهذا ليس من شانه من ناحية، ومن ناحية اخرى فان النص الشكسبيري عندما يضع على لسان شخصياته هذه الجمل، فان المتلقي المعاصر يسلم بما يراه ويسمعه كونها لغة تنتمي الى عصر اخر، ولكن عندما يجري تأويل النص الشكسبيري في السينما فانه يقف ازاء معضلة اللغة وهو يقدم لنا جواً معاصراً كما رأينا في فلم روميو وجوليت وبالتالي فان صانعي الفلم عليهم ان يوازنوا بين لغة شكسبير ولغة الصبية الذين يمثلون الشخوص الشكسبيرية ومن المفارقات في هذا الفلم، ان لغة شكسبير عندما تنطقها الشخصيات المعاصرة تعطي احساساً للمتفرج ان الشخصيات نفسها غير مقتنعة بما تنطق به، ينظر الى احداث الفلم المار تاشيرها سابقاً،

والتي تقدم نماذج تقف والبلاغة واللغة الشعرية على طرفي نقيض وفي النص الشكسبيري كانت قيمة الحب طاغية كموضوع ولذلك فان التأويل الذي لا يستطيع ان يقدم هذه القيمة من حيث هيمنتها فانه يتجاوز على موضوعه النص الاصلي واذا كان شكسبير قد بنى نصه عبر طابع يهيمن عليه النزق والطيش مما يجعل الكارثة وشيكة الوقوع فان فلم "روميو وجوليت" قد حول هذا الطيش والنزق الذي يتصرف به ابطاله، عبر احداث لا تتسق مع بلاغة النص او على الاقل ما ينقل الفلم من بلاغة شكسبيرية على لسان ابطاله، لان المتلقي لا يستطيع ان يوائم بين اقوال الشخصيات وافعالها.

ولذا فان هذا الفلم وهو يؤول النص الشكسبيري فانه لم يقدم لغة مقنعه ولا موضوعاً مقنعاً ولا بناء.

ب- قصة الحي الغربي:

حل الفلم صعوبة نقل البلاغة الشكسبيرية الى لغة الوسيط السينمائي، عبر حل سينمائي ابداعي لا يجارى فأقام بناءً بصرياً، لم يضح فيه في البناء الفلمي لصالح النص الشكسبيري وهو المكتوب بلغة تعبير وسيط اخر، ولا افقد بلاغة



وموضوع بناء النص الشكسبيري، لقد كانت الة التصوير وهي تنتقل عبر ازقة وساحات الحي الغربي تكتب شعراً يذكر بإيقاع القوافي وموسيقية الكلمة الشعرية، وملاحظة المشهد الاول من الفلم، حيث تستمر معزوفة لمدة خمس دقائق على خلفية من صورة كرافيكية ملتقطة من الجو تغطي جغرافية مدينة نيويورك من جهة البحر ويعد ان تتم المعزوفة وكاننا نستمع الى الحان مقدسة تجاري شعر شكسبير تتحرك الكاميرا وكأن الريح تحملها من اليمين الى اليسار اي من الشرق الى الغرب وما زالت الموسيقى مستمرة وبهذه اللقطات الافتتاحية فاننا ننتقل من مطلع القصيدة الى غرضها

وما يسمى بلغة الشعر (حسن التخلص) حيث يعطيك الشاعر افتتاحية قصدها التمهيد الى الموضوع، وتقاس فرادة الشاعر في كيفية التخلص من المطلع حتى ياتي الى الموضوع، وهكذا فعل النص الجديد حيث دخل موضوعه عبر هبوط الكاميرا الى الحي الغربي، وبهذا التركيز والكثافة والتي هي بلاغة اصبحنا وجهاً لوجه امام موضوعة الفلم، وهذه المرة تحولت الكاميرا من الطيران وكانها الريح الى جسد راقص يتابع شخصياته وهي تؤدي رقصاً تعبيرياً سيقود الى الاحداث حيث يشعر المتفرج انه جزء من هؤلاء الراقصين هذا المرور السريع ذو الدقائق الخمس اشر الطابع الذي يحيا به الحي الغربي، إذ انه الحي الفقير في مدينة نيويورك دون ان تقال جملة واحدة تؤكد هذا الفقر، ولكن الكاميرا قالت كل شيء بوثيقة شعرية بالغة العذوبة، واذن كيف يحيا الموضوع في ظل اوضاع الاستلاب هذه ؟ اوضاع الفقر والتميز العنصري والتهميش وكما في موضوعة شكسبير فان الفجيعة تهيمن على اجواء الحي الغربي ثم ياتي البناء الذي تزعم الباحثة انه يتماهى مع البناء الشكسبيري من حيث شعرية الغناء والموسيقى معبراً عنه بحركة الكاميرا وزواياها وتكوين الكادر واللعب بالضوء واللون والانتقالات الفذة التي اعطت درساً في ان الانتقالات هي علامات الترقيم في الفلم السينمائي، وبالامكان الاشارة الى هذه المفردات في اكثر من مكان في الفلم كما هو واضح في الاستلالات الآتية:

م/	مشغل ماريا	ن/د
١- ل.ع	ماريا ترتدي ثوب الحفلة الابيض ذا الحزام الاحمر وهي معجبة به، وتدور حول نفسها بحركة راقصة وشيئاً فشيئاً تدور ماريا حول نفسها بشدة حتى تستحيل الى شيء غابت ملامحه وبخاصة عندما تفعل الاضاءة فعلها وصورة الكاميرا (out	



foucus) فتكون صورة الراقصة
عبارة عن شكل يدور بسرعة
عظيمة لونه احمر غير واضح
الملامح.

م/	صالة الرقص	د/د
١- ل.ع	الشكل الاحمر نفسه الذي يدور بسرعة عظيمة يدخل معه جسم ثاني يدور بنفس سرعته ثم يصبح اربعة اجسام، وكلها (out foucus) ثم توضح الاضاءة و(focus) ان هؤلاء راقصون في الحفلة التي ستأتي اليها ماريا.	

او الانتقال بالقطع (cut) الذي انتهجه الفلم في اكثر من مكان، هذا القطع الذي استخدم بمعنى نادر الحدوث الا وهو التعبير عن استمرارية الحدث، حتى يكاد المختص الا يشعر بتغير المشاهد، على الرغم من ان القطع الحاد يعطي انتقالة مفاجئة لموضوع آخر، ولكن النص الفلمي خفف

هذه المفاجأة باستمرار نفس الحركات والشخوص منتقلة من المشهد السابق الى اللاحق، وكانما يعبر المشهد الى المشهد اللاحق على صوت الموسيقى نفسها والاغنية نفسها وتكوينات الرقص نفسها، بل ان حركة الكاميرا وزاوية تصويرها تشتغل بالطريقة السلسة التي تتفق وحركة العين في انتباهتها لطبيعة واغرب ما في النص الفلمي وهو يتحدث عن موضوعة ووجدانية بالغة التأثير الا وهي الحب، لم يقترب من وجوه أبطاله واللقطة القريبة الا في القليل النادر، لان تكوين اللقطة العامة او المتوسطة لم يعد بحاجة الى ان تقترب من وجه الشخصية، طالما يرى المتفرج في التكوين وكلمات الاغنية والموسيقى وايقاع المشهد وحركته، كل ما يحتاجه لمعرفة دواخل الشخصيات، بل ان وقوف الكاميرا على هذه المسافة تنتج فرصة للتأمل بالكادر المتسع، افضل مما لو كان الكادر منطوياً على وجه احدى الشخصيات، لان الكادر المتسع في اللقطة المتوسطة او العامة مليء بالعلامات والشفرات التي تجعل دراسة الشخصية اكثر جدوى مما لو اقترب الكادر الى الدرجة التي يلغي فيها هذه العلامات، وهذه العلامات متنوعة، منها الكتابات على الجدران على شاكلة



اسماء الفريقين المتحاربين (sharks) القروش و(jets) الطيارون وذلك الملصق الاعلاني المتكرر لشخصية رجل ممتلئ الجسم يضع على راسه قبعة وكلمة مكتوبة في اعلى الملصق (voit انتخب) كذلك مفردات الديكورات والتي اشتغلت كبنية عميقة، لاحتواء الحدث وليس قشرة مصطنعة يجري الحدث امامها، وتنوع هذا الديكور من ملاعب كرة السلة المحاطة بالأسلاك، الى الحانات الضيقة البائسة الى ابنية الحي الغربي المزدحمة بالبشر، والتي تشبه علبة السردين الى غرفة ماريا المحملة بايقونات المسيحية والتي تعني في جملة ما تعنيه ان هؤلاء الناس ليس لهم سوى الله. اما الإضاءة والتي استخدمت في هذا

الفلم وعلى نحو نادر كاحد مفردات التكوين فازاء اي كتلة من الديكور في الفلم كانت تكفي بقعة من اللون الاحمر او الازرق لموازنة المشهد، لابل ان الإضاءة في بعض الاحيان يستقل الديكور وجعلت مناجاة توني وماريا مثلاً تسبح في بحر من الالوان وكانها الفضاء اللانهائي الذي يؤدي الى القيمة المطلقة التي هي الله سبحانه وتعالى. وتعتقد الباحثة ان دراسة اللغة السينمائية واساليب السرد في قصة الحي الغربي بحاجة الى وقفة تأملية لدراسة فن الفلم عندما يكون في اعلى درجات تميزه ولعل هذه اللغة السيميائية لم توظف درامياً وجمالياً خارج حدود المنطق ففي لحظة احتفاء ماريا بفستانها ودورانها حول نفسها بسرعة خارقة حتى إنّ الكاميرا كانت تلف عكس اتجاه حركة ماريا وبسرعة فائقة لاكثر من دورة، وكلما ازدادت سرعة الكاميرا وازدادت سرعة ماريا ندخل في مناطق الحلم، بحيث ان اختفاء حدود الجسم الدائر تسوّغه الحركة وتبرره القيمة التعبيرية المشحونة بالدراما للفرح الذي يعمر قلب الفتاة، ولكن الانتقالة الى الحفلة كانت نفس الحركة الدورانية السريعة ولكنها تجري بالمقلوب من المشهد السابق، فالمشهد السابق كان من الوضوح الى التجريد اما المشهد الجديد فمن التجريد الى الوضوح كما مر تاشيره سابقاً، وحافظت الإضاءة على مكوناتها المنطقية من حيث مصدر الاضاءة وشدتها وانعكاساتها فلم يكن مثلاً اللون الاحمر او الازرق او الاخضر او الذهبي موجوداً جزافاً وانما يستمد وجوده من مفردات الديكور، فعناق (توني وماريا) على خلفية من لون احمر كان بسبب وجود زجاج ملون في باب غرفتها يتقاسمه اللونان الاحمر والازرق فاذا كانت الخلفية حمراء فبسبب وضع الكاميرا بزاوية يكون الاحمر هو خلفية المشهد اضافة الى حركة الممثلين أنفسهم لكي يأخذوا المكان المناسب والاضاءة المناسبة على أنَّ وجود اللونين الازرق

والاحمر وكل من الحبيبين في بداية المشهد يقف في خلفية مغايرة لخلفية الاخر، فانما هو اللعب على مقولة الاختلاف العنصري فكل ينتمي الى لونه الخاص ولكنهما يتبادلان المواقع الغاءاً لهذه العنصرية، وينهي صانع الفلم من اللعب بالالوان ودلالاتها الاجناسية ليؤطر مشهده بالاحمر رسماً لتوقعات النذر التي تحلق في سماء الفلم من فواجع وكوارث ستحل بابطالنا.



هكذا جابه نص قصة الحي الغربي معضلات النص الشكسبيري.

ج- شكسبير عاشقا:

لقد حل النص الفلمي معضلة النص الشكسبيري في الاساس بجعل شكسبير موجوداً، وزاد على وجود شكسبير الظروف التي تؤدي بالشاعر الى ابداعاته من ظروف عمل مسرحي وما يحتاجه من اماكن وتمويل وجمهور وموقف السلطات، كذلك انشغالات الشاعر بادق التفاصيل المؤثرة في فن المسرح من حيث كونه احد العاملين فيه، ولذلك قيل ان شكسبير كان كاتباً دراميا عظيماً لانه ترعرع وعاش في المسرح وكانما يقدم النص الفلمي اجواءً مناسبة، لا لفهم البلاغة الشكسبيرية فقط وانما فهم الظروف التي ابدع فيها شكسبير هذه البلاغة، شيئاً فشيئاً منذ بداية الفلم حتى اللقطة الاخيرة، والهواجس التي تنتاب (شكسبير) لكي يكتب شيئاً متميزاً لا تتعلق بمسرحية (روميو وجوليت) فقط فلقد لاحظنا على مدى الفلم اشارات لمسرحية هاملت و"هنري السادس" و"الليلة الثانية عشرة" ومن المشاهد الطريفة في الفلم متابعة الشاعر وهو يشرع بكتابة مسرحية " الليل الثانية عشرة" إذ بدأت بامر من الملكة بان يكتب شيئاً لليلة الثانية عشرة إذ ستستقبل احد الملوك ضيفاً عليها، وفي المشاهد الختامية حيث يتقرر انفصال الحبيبين تريد ان تعطيه املا بالاستمرار فتذكره بان لديه وعداً بكتابة مسرحية كوميدية للملكة، ومن خلال الحوار بين شكسبير وفيولا تتضح فكرة المسرحية والتي نرى فيها الكيفية التي يصل بها شكسبير الى بلاغة نصه كما في المشهد الآتي:

م/	غرفة شكسبير في المسرح	ن/د
١-	ل/ع ضيقة شكسبير يجلس الى كرسي وظهره نحو الباب يسمع اصوات دخول اقدام ينهض من مكانه ملتفتاً نحو مصدر الصوت.	
٢-	ل/ع ضيقة فيولا تدخل من الباب وتتقدم باتجاه وسط الغرفة.	
٣-	ل/م واسعة تحت مستوى النظر قليلاً شكسبير ينظر باتجاه الفتاة ويقول:	السيدة ويسكيس
٤-	ل/م واسعة للنصف الاعلى من	

الفتاة وهي تنظر باسى باتجاه شكسبير، وهي تفرك كفيها اللذين يحملان صرة النقود.

٥- ل/م اكبر لشكسبير ينظر للفتاة بأسى، ثم يحني راسه .

٦- ل/ع شكسبير يقف يسار الكادر خلف المنضدة وهو

يسوي بعض الحاجات على الطاولة وفي عمق الصورة الفتاة مطأطأة الرأس، تبدأ بالتقدم نحو الطاولة حتى تصل قريبة من حافتها القريبة منها وتقول:

انتهت المتاعب.. خمسون جنيها ياويل (الخمسون جنيهاً قيمة الرهان الذي ربحه شكسبير من زوج حبيبته السيد ويسكيس وويل اختصار لاسم وليم)

٧- ل/م شكسبير يتنبه لكلام الفتاة بلامبالاة.

٨- ل/م الفتاة تحاول ان تبدو طبيعية وهي تضيف لحوارها السابق.

لاجل شاعر الحب الحقيقي

٩- ل/م شكسبير يلف حوله المنضدة باتجاه مقدمة الكادر وهو يهز برأسه قائلاً:

انتهى عملي في المسرح



١٠-	ل/م للفتاة تنظر لشكسبير بحب وبقية كلام شكسبير على الكادر التي تظهر فيه يقول:	فالمسرح وجد لاجل المحامين
١١-	ل/م شكسبير يقول:	انظري اين اوصلتنا احلامنا
١٢-	نفس ل ١٠ الفتاة تقول:	نحن اوصلنا انفسنا الى هذا ولن اغير مما فعلته لو منحت لي الفرصة ثانية.
١٣-	نفس ل ١١	لقد اخطات بحقك واسف لذلك
١٤-	نفس ل ١٢	يتوجب ان اكون اكثر اسفاً منك
١٥-	نفس ل ١٣	
١٦-	ل/م الفتاة تحني راسها مبتئسة ثم تتقدم نحو شكسبير فتصبح اللقطة تضمهما معاً (شكسبير) من المنظور الجانبي والفتاة في مواجهة الكاميرا وتقول:	طلبت الملكة مسرحية كوميدية لاجل الليلة الثانية عشرة
١٧-	ل/م من ظهر الفتاة باتجاه شكسبير المواجهة للكاميرا يقول متسائلاً ؟	كوميدية ؟ ومن سيكون بطلها ؟
	ثم يضيف بنفس التساؤل:	اكثر حزين في المملكة



	يصمت قليلاً ثم يضيف مقرراً:	والسقيم حباً
١٨-	نفس نهاية ل/١٦ شكسبير بالمنظور الجانبي والفتاة بمواجهة الكاميرا وتقول وكانها تعزي شكسبير:	
	وبعد صمت للحظة تضيف:	انها البداية فليكن دوقاً
١٩-	نفس ل/١٧ وبقية حوار الفتاة على وجه شكسبير المتجهم فيقاطعها شكسبير قائلا:	
		اما البطلة بيعت باسم
	تتقدم الكاميرا قليلاً على اخر كلمة من حوار شكسبير	الزواج ورحلت الى امريكا
٢٠-	ل/متوسطة اقرب، الفتاة بمواجهة الكاميرا وجزء من شكسبير يظهر تهمهم ساخرة وتقول:	جيد.. رحلة الى عالم جديد
	تتحرك الكاميرا نحو الفتاة قليلاً وتحس بجزء من راس شكسبير وكتفه	
٢١-	ل/م واسعة يبدو شكسبير وكان لعبة التفكير بالمسرحية الجديدة قد استهوته يضيف قائلا:	
		تهب عاصفة قوية
٢٢-	نفس ل/٢٠ لكن الكاميرا تتقدم اكثر وتحافظ على جزء من وجه شكسبير وتهيمن الفتاة	



	على اللقطة وتكمل التفكير بالمسرحية مبتهجة، تقول وتصبح اللقطة متوسطة للفتاة فقط	تصل الى شاطئ واسع وفارغ
٣٢-	ل/م لشكسبير وما زالت الكاميرا تتحرك ببطء حتى تصبح ل/م كبيرة وهو يصغي الى بقية حوار الفتاة الذي ياتي جزء منه من خارج الكادر	يتم جلبها الى الدوق
٢٤-	ل/م للفتاة تقول اخر كلمة في حوارها:	اوزينو
٢٥-	ل/م شكسبير يقول منتبهاً ومتحمساً ثم يتأمل بضيق:	اسم جيد
٢٦-	ل/م للفتاة تقول: مستمرة في الافتراضات	لكنها تأتيه على هيئة غلام
٢٧-	ل/م لشكسبير مستمعاً	وهذا ما يمنعها عن الإفصاح عن حبها
٢٨-	ل/م الفتاة مبتهجة تقول:	كل شيء ينتهي بشكل جيد يا ويل
٢٩-	ل/م شكسبير يقول: وهو يكاد يبكي	كيف
٣٠-	ل/م للفتاة وهي تكاد تبكي	لا اعرف انه لغز غامض
٣١-	ل/م لشكسبير وهو ينظر للفتاة غير متمالك نفسه من الاسى.	
٣٢-	ل/م للفتاة تشاركه الحالة العاطفية ثم يرتمي احدهما	



	على الاخر، شكسبير بمواجهة الكاميرا وهو يقول:	لن انساك اطلاقاً
٣٣-	ل/م الفتاة تحتضن شكسبير ووجهها الى الكاميرا وهي تبكي قائلة:	لن انساك ولن ينسيني القدر اياك

ان هذا المشهد والذي جاء قبل نهاية الفلم انما يجمل العملية الابداعية عند شكسبير، بحيث يضع المتلقي في قلب عملية الخلق الشعرية فكيف اذا عرض لنا مقاطع من النص المسرحي الاصلي بحذافيره، (شكسبير) احد شخوصه، فكيف ستكون علاقة المتلقي بالنص الشكسبيري ؟ تزعم الباحثة ان هذه العلاقة ستصبح اكثر فعالية، لان المتلقي لا يعود يسال

كيف يمكن ان تنطق هذه الشخصيات مثل هذه البلاغة الشعرية، وهو رافق تحولات (شكسبير) الابداعية منذ التفكير الفج الاولي لمسرحية روميو وجوليت التي كانت مشروعاً باسم "روميو وابنة القرصان اثيل" وكيف ان الشاعر تمرد على سلطة الجمهور والذوق المعاصر بفعل الهامات حبيبته التي جعلت من نص روميو وجوليت المتحول بحلة جديدة، نصاً يستدر دموع المتفرجين، حتى اكثر تعصباً وهو القس لا بل الملكة وهي التي تحضر العروض المسرحية لتسلي عن نفسها كون المسرح محطة للتهريج والضحك كانت اشد الناس تاثراً، ولا ينسى المتلقِ لقطات جمهور مسرح شكسبير من العامة وهم يجهشون بالبكاء على مصير البطلين، على الرغم من البلاغة الشعرية المتضمنة في النص الملفوظ، فهذه المسالة حلت الا وهي تقل البلاغة الشكسبيرية في الشكل الفلمي، بنعومة وصدق وبدرامية عالية، ولم يقف النص الفلمي عند هذا الحد بل صنع بلاغته الخاصة وهو ينتهج شكلاً صعباً بان يقدم مسرحية داخل الفلم مخضعاً شروط المشهد المسرحي لشروط المشهد السينمائي فلم تكن المقاطع المقتبسة في "روميو وجوليت" داخل النص الاصلي مقاطع مسرحية بل اصبحت مقاطع سينمائية خاضعة لشروط السرد السينمائي عبر سردية الكاميرا لاحظ المشهد الآتي:

م/	كواليس المسرح	ن/د
١- ل.م	شكسبير يراقب الممثل الذي يقوم بدور الراوية بمسرحية روميو وجوليت ويضغي الى نطقة للمنلوج الذي سيلقيه الى الجمهور معرفا بالمسرحية ويعاني هذا الممثل من تأتأة	



	واضحة	
٢-	ل/ع الممثل وهو يراجع حواره ولا يكاد	
	يستطيع ان ينطق كلمة:	عائلتان
٣-	ل/م شكسبير يسار الكادر مندهشاً يدخل مدير المسرح ويقف الى جانب شكسبير الذي يلتفت اليه ويقول:	
	يرد عليه مدير المسرح:	
	يقول شكسبير باستغراب:	
	يرد مدير المسرح:	
	لم يترك المدير الكادر ويخرج ويبقى شكسبير	لقد قضي علينا
	لوحده متابعاً هذا الممثل (الكارثة).	لا ستكون احواله على ما يرام
		كيف
		لا ادري انه سر غامض
٤-	ل/م الممثل المتلعثم يتدرب على دوره.	
٥-	ل/م شكسبير يكاد ينفجر من الغيظ.	
٦-	ل/ع نحو الاعلى احد العاملين في المسرح يشير لاحدهم.	
٧-	ل/ع من اسفل الى اعلى لنافخ البوق يعلن بدء المسرحية.	
٨-	ل/ع من اعلى الى اسفل الجمهور يملأ باحة المسرح وقوفاً ينتظر المسرحية.	
٩-	ل/م الممثل المتأتئ مرتبك .	
١٠-	ل/م شكسبير يضع يده على بطنه ويغمض عينيه متوقعاً كارثة.	
١١-	ل/م الممثل يعتمر قبعته استعداداً للظهور على المسرح ويدخل مدير المسرح من يمين	



الكادر، يحضن هذا الممثل مشجعاً اياه ثم يديره نحو الامام ويدفعه الى خشبة المسرح.

١٢- ل/م قريبة للمثل يقف بالمنظور الجانبي وقد فغر فاه مندهشاً لحشود الجمهور ويتقدم خطوة نحو المنصة.

١٣- ل.ع لازدحام الجمهور وقوفاً في باحة المسرح الممثل يتنحنح معدلاً من صوته ويندفع.

١٤- ل/م شكسبير يرفع راسه للسماء كانما يستنجد.

١٥- ل/ع الممثل يخطو من اسفل وسط المسرح نحو الامام وهو يكوّر قبضته توتراً.الكاميرا تنسحب للخلف فاسحة المجال له لكي يتقدم، وهو يرنو الى امام والى فوق.

١٦- ل/ع الجمهور المحتشد في الباحة والشرفات ينظر نحو الكاميرا ثم تتقدم الكاميرا الى امام يرافقها صوت خطوات الممثل.

١٧- ل/م واسعة للمثل وهو يتقدم الى امام حتى يصبح في لقطة متوسطة وعادية، وهو يتطلع يميناً ويساراً.

١٨. ل/ع ضيقة للجمهور الواقف القريب من المنصة، وقد اتكأ الجزء الاول منهم على خشبة المسرح وهم يتطلعون بترقب الى امام.

١٩- ل/م الممثل من وجهة نظر الجمهور من الاسفل وهو يجاهد لكي يقول:

ثم يسكت قليلاً مكوراً فمه بطريقة مضحكة



	لكي تخرج الكلمات.	ت.ت.ت.ت
٢٠-	ل/ع جمهور الشرفة، وتتصاعد همهمة على شكل ضحكات مكتومة في ارجاء الشرفة.	
٢١-	ل/م شكسبير يتكئ برأسه على احد الاعمدة في الكواليس وهو يائس	
٢٢-	ل/م الممثل وهو يفاجئ نفسه ينطق الحوار سليماً وهو:	عائلتان متماثلتان كرامة ومجداً
	الكاميرا تنسحب من امام الممثل وتصعد الى فوق.	
٢٣-	ل.م شكسبير يرفع رأسه وكانه لا يصدق ما يسمعه وبقية حوار الممثل على وجهه	في فيرونا
٢٤-	ل/م الممثل ينطلق في الكلام	الجميلة حيث تبدا قصتنا
٢٥-	ل/ع يظهر منها ظهر الممثل وهو يواجه الشرفات في المسرح متماً حواره وهو يشرح ملخص المسرحية	

ان هذا المشهد يكتسب اهميته لانه ينقل النص الشكسبيري كما ورد في الطبعة الاصلية لنصوص شكسبير لان دور هذا الممثل يشابه دور الجوقة في المسرحية الاغريقية التي كانت تمهد لقصة المسرحية، وان التبادل ما بين خشبة المسرح والكواليس والجمهور انما يطوع النص المسرحي سينمائياً ناهيك عن ان حركة الكاميرا بانخفاضها وارتفاعها والتفاتها ذات اليمين وذات الشمال، من جهة نظر الممثل انما تجعل من اعتق التقنيات المسرحية (الجوقة) فعلاً سردياً معاصرا، وعندما نصل الى لب مسرحية شكسبير في مشهد موت الحبيبين، فلا تعود القضية قضية نص مقتبس من مسرحية وانما قضية هؤلاء الاشخاص الذين جاهدوا لتقديم عم مسرحي ابداعي في ذلك العصر.

في شكسبير العاشق قدم فلماً يناقش الحياة المسرحية، وبهذا فقد حل معضلة البلاغة في النص القديم،وقدم فلماً يناقش المسالة الرئيسية في النص الاصلي، وبهذا ناقش الموضوع، وقدم لغة سينمائية من محاسنها ان مرت فوق الشكل المسرحي الاصلي مخضعة إياه الى لغة الوسيط التعبيري محولة اياه الى نص جديد، وبهذا فكان التأويل للنص الشكسبيري بمستوى معضلات النص اصلاً وامينأ للمنطقة التأويلية التي انتهجها وامينأ لروح شكسبير ايضا.



ويبدو ان لدى الباحث الذي يتعمق في تأويل النص الشكسبيري في الخطاب السينمائي مجموعة نتائج لابد من ان يصل اليها وكانت نتائج هذه الرحلة الشكسبيرية هي

١- تأويل نص من النصوص يعني فهمه وتفسيره، بحيث ياتي التأويل عبر فهم وتفسير دقيقين للنص الاصلي ومن ثم يكون النص المؤول رغم جدته مستوعباً للنص الاصلي فقد قام فلم " شكسبير عاشقاً " على فهمٍ وتفسيرٍ عميقين للنص الشكسبيري بحيث جاء الفلم رغم جدته متضمناً النص الشكسبيري .

٢- التأويل عامة رغم جدته ،وفي السينما بخاصةً ،لا ينبغي ان يلغي النص الاصلي او يشوهه، والا لم يعد تأويلاً ، ولا داع لذكر ان التأويل يستند الى نص من النصوص وانما انشاء نص جديد لا يمت للنص الاصلي بصلة ، ورأينا في التحليل ان فلم "روميو وجوليت " رغم استناده على نص شكسبيري الانه شوّه هيبة النص وروعته بما اقسر في تأويله مفردات حياتية سمجة لاتمت للروح الشكسبيرية بصلة بحيث رأينا فلماً يتفق وعشرات افلام الحركة التي نعرفها .

٣- ان التأويل يختلف اختلافاً كبيراً عن الاقتباس، فالاقتباس تصرف بمادة خام على وفق معطيات الاقتباس المعروفة اما التأويل فهو التصرف بالمادة

الابداعية لنص من النصوص على وفق آليات تأويل منطقية ، ففي" قصة الحي الغربي "و" شكسبير عاشقاً " لم يكن هناك اقتباس بحالاته المعروفة ولكن رأينا استناداً للنص الشكسبيري كله لخلق نص جديد لا اقتباس عن النص او فكرته او حدث منه .

٤- في تأويل النصوص الشكسبيرية للسينما، يكتسب النص الشكسبيري مزيات متعددة ، فاضافةً الى ان فن الفلم يسمح بوجود لغة شكسبير عبر الشريط الصوتي ، فهو يضع امكانات اللغة السينمائية في علاقة منتجة مع المخيلة التي انتجت النص الاصلي مما يوسع من افاق



النص الاصلي، ورأينا كيف ان الشريط الصوتي والصوري في فلمي " قصة الحي الغربي "و " شكسبير عاشقا " استثمر لغة شكسبير الابداعية اضافة الى التعامل مع لغة سينمائية متقدمة اضفت على النص جدة جعلته نصا ابداعياً جديداً.

٥- تأويل النص الشكسبيري سينمائياً لا يتم الا بمعرفة دقيقة لخفايا الفن الدرامي والشعر والتاريخ لتصور النص كتابة وعرضاً في ارضه الدرامية لاستجلاء ٦ . النص الشكسبيري في روحه الاصلية ومن ثم تشغيل امكانات الفلم لانتاج النص الجديد ، وهذا مافعله فلم " شكسبير عاشقا " عندما قدم معرفته الدقيقة لعصر شكسبير والفترة الاليزابيثية لتقديم نص " روميو وجوليت " جاعلا من شكسبير نفسه هو روميو النص .

٧ . التأويل اساساً ينصب على العملية الابداعية في النص من حيث انها بنية محددة واضحة لا علاقة لها بالواقع الخارجي الا بالقدر الذي تحيل اليه كي نفهم ونفسر، فالنص بنية تامة مغلقة والتأويل محدد بهذا الاغلاق ، وظهر هذا واضحاً في " قصة الحي الغربي " حيث تحول الفلم من نص احالي الى نص مطلق عبر بنيته المغلقة باستخدام الرقص والموسيقى واللون مستثمراً العملية الابداعية عند شكسبير بحيث اقام نصاً ابداعيا جديداً يعود لانغلاقه عبر لغته السينمائية .

٨ . التأويل اكبر من الفهم والتفسير لانه اذا انصب على نص من النصوص فانما يتماهى مع عالمه، مقيماً

٩ . عالماً جديداً ضمن فضاء النص–المرجع– وفضاء النص مع النص نفسه، وهذا كان واضحا في فلمي " قصة الحي الغربي " و" شكسبير عاشقاً" لأنه اقام معادلات موازية لعالم شكسبير في الحي الغربي عبر معادلات فلمية تنقب عن الروح الشكسبيرية والاخر عبر عصر شكسبير وتقديمه نصوصاً دقيقة من النص الشكسبيري .



١٠ لا يوجد تأويل نهائي للنص الجمالي، لانـه نص ينفتح علـى كل الحيـاة والاسطورة والدين والمجتمع.. الخ وهنا تبقى التأويلات نسبية على الدوام طالما ان الزمن ينمو ويتطور وكذلك الانسان فيه.

من هذا يتبين لنا :-

١- ليست كل النصوص قابلة للتأويل وانما ما يصلح هو النص المفتوح الدلالات والمعانـي.

٢- النصـوص القابلـة للتأويـل هـي النصـوص الصـامدة امـام تغيـرات العصـور والمفـاهيم لانـهـا نصوص تناقش هموماً إنسانية مطلقة.

٣- تأويل النصوص الشكسبيرية مهمة عسيرة لفرادة هذه النصوص اولاً وشهرة التأويلات وكثرتها.

٤- هنالك تأويلات للنصوص الشكسبيرية تغرق في الشكل المسرحي للبحث مما يفقدها إبداعاتها.

٥- مهما كان التأويل فهو موضوعي اولاً وذاتي ثانيا، اذا اريد لهذا التأويل ان يكون علمياً.

٦- تتعدد التأويلات لان الفهم معطى ذاتي يتعلق بادراك ووعي المؤول.

هامش الفصل الرابع

١- وليم شاكسبير ، روميو وجوليت ، ت غازي جمال ، (بغداد : مكتبة النهضة ، ١٩٨٣ ،ص ٦ .

2- Shakespeare , Romeo @ Juliet ,(New Dlih , Chand @ co. (pvt .) Ltd . 1976) p.2.

3- I pid – P.3.

4- Shakespeare, the complet works of william Shakespeare (London ,Oxford University , 1952), P.764 .

٦ـ ظافر هنري عازارا ، نظرة على السينما العالمية المعاصرة ، ط١ (بيروت : المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع ، ١٩٨٣) ص ص ٦٠-٦٣ .

6-WWW.UNP COM .CG .

٧- مصدر سابق ، ١ ص ١٤ .

٨- المصدر السابق ، ص ١٤.

٩- المصدر السابق ، ص ٢١.

١٠- ١:ص ٩٨.

١١- ١ ص ص ٣٩-٤٠.

١٢- المصدر السابق ، ص ٤٠.

١٣- المصدر السابق ، ص ٥١.

١٤- ١: ص ٨٤

١٥-المصدر السابق ، ص ٨٧.

١٧- مجموعة من الباحثين السوفييت ، دراسات اشتراكية في مسرح شكسبير ، القسم الاول ، ترجمة وتقديم عبد الله راضي ، (النص الروسي – موسكو ، مطبعة بروجيس برس ، ١٩٧١) ، ص ١٠٠ .


وقفية الأمير غازي للفكر القرآني
THE PRINCE GHAZI TRUST
FOR QUR'ĀNIC THOUGHT




المصــادر

من نوع الكتب:

– القرآن الكريم. سورة طه.

– القرآن الكريم. سورة طه.

١– ابن منظور. لسان العرب. ج ١٢.

٢–الرازي، حمد بن ابي بكر بن عبد القادر، مختار الصحاح، بيروت: دار الكاتب العربي، ١٩٨١.

٣–الفراهيدي، الخليل بن احمد. كتاب العين. تحقيق مهدي المخزومي وابراهيم السامرائي. ج ٨. بغداد: دار الشؤون الثقافية العامة.

٤–ابو زيد، نصر حامد. اشكاليات القراءة واليات التأويل. ط٦، الدار البيضاء: المركز الثقافي العربي، ٢٠٠١.

٥–السياب، بدر شاكر. المجموعةالكاملة. بيروت: دار العودة. ١٩٨٧.

٦–الرويلي، ميكان. سعيد اليازجي. دليل الناقد الادبي. ط٢. دار البيضاء: المركز الثقافي العربي. ١٩٩٢.

٧–ارسطو. فن الشعر. ت وتعليق ابراهيم حمادة. القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب. ١٩٨١.

٨–ايكو، امبرتو. التأويل بين السيميائيات والتفكيكية. ت سعيد بنكراد. بيروت المركز الثقافي العربي ط١، ٢٠٠٠.

٩–ايكو، امبرتو. القارئ في الحكاية. ت انطون ابو زيد. بيروت: المركز الثقافي العربي. ط١. ١٩٩٦.

١٠–ايلام، كير. سيمياء المسرح والدراما. ت رئيف كرم. بيروت: المركز الثقافي العربي. ط ١. ١٩٩٢.

١١–اومون، جاك. ميشيل ماري. تحليل الافلام. ت انطون حمصي دمشق: المؤسسة العامة للسينما، ١٩٩٩.

١٢–الغذامي، عبد الله. الخطيئة والتكفير. جدة: النادي الادبي الثقافي. ١٩٨٥.

١٣–اندرو، ج. دادلي. نظريات الفلم الكبرى . ت جرجس فؤاد الرشيدي، القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٨٧.

١٤–آرخر، روي. لغة الصورة في السينما المعاصرة. ت سعيد عبد المحسن. القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب. ١٩٩٢.



١٥-آجيل، هنري. علم جمال السينما. ت ابراهيم العريس. بيروت: دار الطليعة. ط١. ١٩٨٠.

١٦-الحديد، ابن ابي. شرح نهج البلاغة. ج٨ المجلد (الثاني) بيروت: احياء التراث العربي، ب. ت.

١٧-ايزنشتاين، سيرجى. م. الاحساس السينمائي. ت سهيل جبر، بيروت: بدون دارنش. ١٩٧٠.

١٨-بارت، رولان. النقد النبوي للحكاية. ت انطوان ابو زيد. بيروت: منشورات عويدان. ط ١. ١٩٨٠.

١٩-بوينر، رويجر. الفلسفة الالمانية الحديثة. ت فؤاد كامل. بغداد: دار الشؤون الثقافية ١٩٨٧.

٢٠-بنت، اريك. الحياة في الدرامة. ت جبرا ابراهيم جبرا. بيروت: المكتبة المصرية. ١٩٦٨.

٢١-بازان، اندرية. ما هي السينما. ج ١. ت ريمون فرنسيس. القاهرة: مكتبة الانجلو المصرية. ١٩٦٨.

٢٢-براد لي، أ.س التراجيديا الشكسبيرية . ج٢. ت حنا الياس. القاهرة: المؤسسة المصرية العامة للكتاب. ب ت.

٢٣-بن ذريل، عدنان. النص و الاسلوبية. دمشق: اتحاد الكتاب العرب، ٢٠٠٠.

٢٤-بالمر، أف. آر. علم الدلالة. ت مجيد الماشطة. بغداد: الجامعة المستنصرية. ١٩٨٥.

٢٥-حمودة، عبد العزيز. المرايا المحدبة. الكويت: سلسلة عام المعرفة. ١٩٨٨.

٢٦-حمودة، عبد العزيز. الخروج من النية. الكويت: سلسلة عام المعرفة. ٢٠٠٣.

٢٧-حمودة، عبد العزيز. المرايا المقعرة.. الكويت: سلسلة عام المعرفة. ٢٠٠١.

٢٨-حنفي حسن، وصادق جلال العظم. ما العولمة. ط٢، بيروت. دمشق: دار الفكر المعاصر ٢٠٠٢.

٢٩-دي جانيتي، لؤي. فهم السينما. ت جعفر علي. بغداد: دار الرشيد للنشر. ١٩٨١.

٣٠-ديلون، جانيت. شكسبير والانسان المستوحد. ت جبرا ابراهيم جبرا. بغداد: دار المأمون للترجمة والنشر. ١٩٨٦.

٣١-دي سوسير، فردينان. علم اللغة العام. ت يونيل يوسف عزيز. بغداد: دار آفاق عربية. ١٩٨٥.

٣٢-ريكور، بول. من النص الى الفعل. ت محمد برادة – حسان بورقية. القاهرة: عين للدراسات والبحوث الانسانية والاجتماعية. ط١. ٢٠٠١.

٣٣-رافيندران، س. البنوية والتفكيك. ت خالد محمد. بغداد: دار الشؤون.

٣٤-روم، ميخائيل. احاديث في الاخراج السينمائي. ت عدنان مدانات. بيروت. دار الفارابي. ١٩٨١.



٣٥-راي، وليم المغتر الادبي من الظاهرانية الى التفكيكية ، ت يوئيل يوسف عزيز. بغداد: دار المأمون، ١٩٨٨.

٣٦-رضا، حسين رامز محمد الدراما بين النظرية والتطبيق. بيروت المؤسسة العربية للدراسات والنشر. ١٩٧٢.

٣٧-زوين، علي. منهج البحث اللغوي بين التراث وعلم اللغة الحديثة. بغداد: دار الشؤون الثقافية. ١٩٨٩.

٣٨-مستو لنيتز، جيروم. النقد الفني. ت فؤاد زكريا. القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب. ١٩٨١.

٣٩-ستاندال، الاحمر والاسود. ت هنري زغيب. بيروت: دار عويدات. ط٣. ١٩٨٣.

٤٠-سويس، دوايت. السيناريو للسينما. ت احمد الحضري. القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب. ١٩٨٨.

٤١-شكسبير وليم، العاصفة. ت جبرا ابراهيم جبرا. الطبيعة والفن والعالم الجديد في العاصفة.

٤٢-شكسبير وليم، العاصفة. ت جبرا ابراهيم جبرا شكسبير انساناً وشاعراً او مسرحياً موضوع ارثر

٤٣-كوبلر كوتش، بغداد: دار المأمون للترجمة والنشر ١٩٨٦.

٤٤-شكسبير، وليم. روميو وجوليت. ت غازي جمال. بغداد: مكتبة النهضة. ١٩٨٣.

٤٥-شكسبير، وليم. هاملت. ت جبرا ابراهيم جبرا. بغداد: دار المأمون للترجمة والنشر. ١٩٨٦.

٤٦-شكسبير، وليم. عطيل. ت جبرا ابراهيم جبرا بغداد: دار المأمون للترجمة والنشر ١٩٨٦.

٤٧-شكسبير، وليم. مكبث. ت جبرا ابراهيم جبرا الكويت: وزارة الاعلام، ١٩٨٠.

٤٨-شولتز، السيمياء والتأويل. ت سعيد الغانمي. ط١. بيروت: المؤسسة العربية للدراسات والنشر. ١٩٩٤.

٤٩-صالح، بشرى موسى.نظرية التلقي. بغداد: دار الشؤون الثقافية العامة، ١٩٩٩.

٥٠-عازار، ظافر هنري. نظرة على السينما العالمية المعاصر. ط١. بيروت: المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع. ١٩٨٣.

٥١-عبد العظيم، طاهر. كليوباترا في السينما. الاسكندرية: مكتبة الاسكندرية. ٢٠٠٢.

٥٢-غيرو، بيار. السيمياء. ت انطوان ابي زيد. بيروت: منشورات عويدات ط١. ١٩٨٤.

٥٣-فيلان، دومنيك. الكادراج السينمائي. ت شحاتة صادق. القاهرة: اكاديمية الفنون. ١٩٩٨.



٥٤-فيليب، فرد. ب وجيرالد ايدس بنتلي. فن المسرحية. ت صدقي حطاب. بيروت: دار الثقافة. ١٩٦٦.

٥٥-علوش، سعيد. معجم المصطلحات الادبية المعاصرة. ط١. بيروت: دار الكتاب اللبناني. ١٩٨٥.

٥٦-عوض، لويس. البحث عن شكسبير. القاهرة: دار المعارف المصرية. .١٩٦٨

٥٧-فريد، سمير. مسرحيات شكسبير في السينما. بغداد: دار الجاحظ للنشر. ١٩٨١.

٥٨-قاسم، سيزا و نصر حامد ابو زيد. مدخل الى السميوطيقا "السميوطيقا في الوعي المعاصر". موضوع لأمينة رشيد.

٥٩-كيرمود، فرانك. العاصفة "الطبيعة والفن والعالم الجديد في العاصفة" ت جبرا ابراهيم جبرا. بغداد: دار المأمون للترجمة والنشر. ١٩٨٦.

٦٠-كوتش، ارثر كوبلر. العاصفة. "شكسبير انساناً وشاعراً ومسرحياً". ت جبرا ابراهيم جبرا. بغداد: دار المأمون للترجمة والنشر. ١٩٨٦.

٦١-لوتمان، يوري. مدخل الى سيميائية الفلم. ت نبيل دبس. دمشق: النادي السينمائي بدمشق. ١٩٨٩.

٦٢-لوسن، جون هوارد. فن كتابة السيناريو. ت ابراهيم الصحن. بغداد: معهد التدريب الاذاعي والتلفزيوني. ١٩٧٤.

٦٣-لؤلؤة، عبد الواحد. شكسبير بين السينما والباليه " شكسبير الحاضر الاسكندرية: مكتبة الاسكندرية. ٢٠٠٣.

٦٤-لدغون، ميشال. الاستعارة والمجاز ، ت صلاح صليبان بيروت: منشورات عويدان. ١٩٨٨.

٦٥-مجموعة من الباحثين السوفيت. دراسات اشتراكية في مسرح شكسبير ج١. ت. وتقديم عبد الله راضي. النص الروسي – موسكو. مطبعة بروجريس برس. ١٩٧١.

٦٦-مارتن، مارسيل. اللغة السينمائية. ت سعد مكاوي. القاهرة: الدار المصرية للتأليف والترجمة. ١٩٦٤.

٦٧-فضل، صلاح. نظرية البنائية في النقد الادبي. بغداد: دار الشؤون الثقافية. ١٩٨٧.

٦٨-متري، جان. علم النفس وعلم جمال السينما. ج٢. ت عبدالله عويشق. دمشق: المؤسسة العامة للسينما ٢٠٠٠.

٦٩-مجموعة باحثين، في أصول الخطاب النقدي الجديد. ت وتقديم أحمد المديني. ط٢. بغداد: دار الشؤون الثقافية ١٩٨٩.



٧٠-وارن، بول، السينما بين الوهم والحقيقة ، ت.علي الشوباشي.القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب ١٩٧٢.

٧١-ولسون، جون دوفر. ما الذي يحدث في هاملت. ت جبرا ابراهيم جبرا. بغداد: دار الرشيد للنشر ١٩٨١.

٧٢-يقطين، سعيد. انفتاح النص الروائي. بيروت: المركز الثقافي العربي. ١٩٨٨.

٧٣-يوتكيتش، س. شكسبير بين السينما والباليه ، " شكسبير في السينما " ، ت نديم معلا عن العدد ٢٣-٢٤، مجلة الحياة السينمائية. دمشق الأسكندرية، مكتبة الاسكندرية ٢٠٠٣.

المصادر من نوع مجلات:

٧٣-بارت، رولان. نظرية النص. ت محمد خير البقاعي ، مجلة العرب والفكر العالمي. العدد (الثالث) صيف ١٩٨٨. بيروت مركز الانماء العربي.

٧٤-بن عباد محمد المتلقي والتأويل. مجلة الاقلام. بغداد: الشؤون الثقافية. العدد (٤) اب – ايلول. ١٩٨٨.

٧٥-جاسم، عباس عبد. مشكال التأويل العربي الاسلامي. مجلة الموقف الثقافي. العدد (٢٢) السنة الرابعة. بغداد: دار الشؤون الثقافية، ١٩٩٩.

٧٦-ريكور، بول. النص والتأويل. ت منصف عبد الحق. مجلة العرب والفكر العالمي. بيروت: مركز الانماء العربي. ١٩٨٨.

٧٧-ستميل، وولف ديبير. المظاهر النوعية للتلقي. حنفي محمد سعيد بنكراد. مجلة العرب والفكر العالمي. العدد (الثالث). بيروت: مركز الانماء العربي. ١٩٨٨.

٧٨-سميث، باير باراً هونشتاني. اطلاق التأويل. ت هادي الطائي. مجلة الثقافة الأجنبية. العدد (الثالث). بغداد: دار الشؤون الثقافية. ١٩٩٢.

٧٩-صفدي، مطاع." التداولي – التواصلي". مجلة الفكر العربي المعاصر. العدد (٤٦). بيروت: مركز الانماء القومي. ١٩٨٧.

٨٠-غادامير، هانز جورج. فن الخطابة وتأويل النص ونقد الايدلوجية. ت مطاع صفدي. مجلة العرب والفكر العالمي. العدد (٣). بيروت: مركز الانماء القومي. .١٩٨٨

٨١-غادامير، هانز. جورج. اللغة كوسيط للتجربة التأويلية. ت مطاع صفدي. مجلة العرب والفكر العالمي. العدد (٣)، بيروت: مركز الانماء القومي. .١٩٨٨



٨٢-القيسـي. فـارس مهـدي. اكتشـافات الـنص الروائـي وأهميتـه فـي المعالجـة والإخـراج، مجلـة الآكاديمي.

٨٣-لودال، جيرار. بيرس أو سوسير. ت عبد الرحمن ابو علي. مجلة العرب والفكر العالمي. العدد (الثالث). بيروت: مركز الانماء العربي، ١٩٨٨

٨٤-اليـوت، ت. س. هاملـت ومشـكلاته. مجلـة الثقافـة الأجنبيـة. ت. كـوثر الجزائـري. بغـداد: دار الشؤون الثقافية. العدد (٣-٤). ١٩٩٦.

المصادر باللغة الانكليزية:

85-Kurt Mueillmer , The Hermeneutics Reader , London , Basil Black Well Ltd , 1989 ,.

86-Shakespeare , The Complet Works Of William Shakespeare. London , Oxford University Press , 1952.

87-Shakespeare , Romeo And Juliet , New Dlih , Chand & Co, 1976.



المصادر من نوع الاطاريح الجامعية:

٨٨–**التكريتي، ياسر احمد توفيق. اطروحة ماجستير "** **تأويل النص الادبي في الخطاب الدرامي**، **غ.م، بغداد: كلية الفنون الجميلة. ٢٠٠١.**

٨٩–**عبد الحميد، سامي،العرب في مسرح شكسبير ، اطروحة دكتوراه ، غ.م، بغداد: كلية الفنون الجميلة. ٢٠٠٤.**

٩٠–**محمود، دريد شريف. الكيفيات الحركية لنظم بيئة الزمن في الفلم الروائي، اطروحة دكتوراه ، غ. م، بغداد: كلية الفنون الجميلة. ١٩٩٩.**

المصادر من نوع المقابلات الشخصية:

٩١–**المطلبي، مالك. مقابلة شخصية موثقة بشريط الفيديو اجرتها الباحثة مع المفكر، في بغداد – جريدة النهضة، الثلاثاء ٢٠٠٥/٣/٨ الساعة الواحدة ظهراً.**

٩٢–**عرسان، علي عقلة. مقابلة شخصية موثقة بشريط الفيديو اجرتها الباحثة مع الكاتب، في دمشق – مقر اتحاد الكتاب العرب في ٢٠٠٥/٢/٢٣ الساعة العاشرة صباحاً.**

مصادر من نوع الانترنيت:

www.unp.com.eg

٩٣–**طوى – منقول: من نماذج النقد المنهجي، النقد الموضوعاتي Cercacomgoogle.**

Θمصادر من نوع الافلام :

٩٤–**ليلة امريكية : إخراج : جان لوك جودار .**

٩٥–**العصفور: اخلراج يوسف شاهين .**

٩٦–**المواطن كين .اخراج اورس ويلز .**

٩٧–**المدرعة بوتومكين : اخراج ايزنشتاين .**

٩٨–**روميو وجوليت : اخراج زيفريللي.**

٩٩–**اكتوبر .اخراج ايزنشتاين .**

١٠٠–**لغنية الهند : اخراج ماغريت .**

١٠١–**عطيل : اخراج ستوارت بورك .**

١٠٢ – **البرتقالة الميكانيكية : اخراج ستانلي كوريك**

١٠٣– **امريكا .. امريكا : اخراج ايليا كازان**

١٠٤– **الازمنة الحديثة : اخراج شالي شابلن .**



١٠٥- سبارتكوس : اخراج ستالني كوبرك .

١٠٦- المريض الانكليزي : اخراج انتوني مانجيلا .

١٠٧- اسطورة ١٩٠٠ : اخراج جوزيف تورناتو .

١٠٨-السكين في الماء : اخراج بولانكسي

١٠٩- هاملت ٢٠٠٠ : اخراج جون دي بورمان .

١١٠-هاملت : اخراج زيفيرللي .

١١١- روميو وجوليت : اخراج باز لوهارمن .

١١٢- شكسبير العاشق : جون مادين .

١١٣- قصة الحي الغربي : اخراج روبرت وايز وجيرام روبنز .

١١٤- باريس والاخرون : اخراج كلود ليوش .

١١٥- هاملت : اخراج لورنس او ليفية

١١٦- عطيل : اخراج اولفر باركر

مصادر اخرى:

١١٧-قناة الحرة الفضائية. ايلند ، فلم تسجيلي ، عرض في تمام التاسعة والنصف من صباح يوم الخميس المصادف٢/١١/٢٠٠٤



ملاحق رقم (١)

الظاهراتية (الفينومينولوجي) Phenomenology

تيار فلسفي اسسه هوسرل. ومارس تاثيراً كبيراً على عدد من التيارات الفلسفية المعاصرة.

والمفهوم الرئيس في هذه الفلسفة هو مفهوم قصدية الوعي؛ (اي كونه موجها نحو الموضوع).

والمتطلبات الرئيسة للمنهج الظواهري هي:

١- الرد الظواهري، اي الامتناع عن اصدار اي حكم فيما يتعلق بالوقع الموضوعي وتجاوز حدود (الخالص) اي التجربة الذاتية.

٢- الرد المتعالي ، اي اعتبار موضوع المعرفة نفسه لا كوجود حقيقي تجريبي واجتماعي ونفسي فسيولوجي وانما كوعي (خالص) متعال"(١).

"يبحث ما يسمى بالتحليل الظاهراتي في مدى (قصدية) الوعي اي ان الوعي يتجه دوما الى (موضوع) ما قد وظف باشلار مستوى هذه القصدية في دراسة موضوع (الخيال) حيث راى انه لا يوجد (موضوع) دون (ذات) وان وظيفة التحليل ليست في وصف الاشياء كما هي الطبيعة. فهذه مهمة عالم الطبيعة، وانما في القدرة على استعادة الدهشة مهما كانت ساذجة حين رؤيتنا الاشياء الطبيعية يقول باشلار بوضوح ذلك [اننا حين نحلم، فنحن ظاهراتيون دون ان نعلم].(٢)

ملحق رقم (٢)

ولهلم دلثاي

- ولد عام ١٨٣٣ وتوفي عام ١٩١١.

---

(١)حسن حنفي وصادق جلال العظم، ما العولمة ؟ ط٢٠، (بيروت، دمشق: دار الفكر المعاصر، دار الفكر، ٢٠٠٢)، ص ص٣١٠-٣١١.

(٢) طوى- منقول، من نماذج النقد المنهجي، النقد الموضوعاتي، الظاهراتية: cerca con Google.



- نشا في [بيبرج] في اقليم الراين في عائلة بروتستانتية وبعد ان اتم دراسته في المدرسة العليا الكلاسيكية في [ويسبادن] درس اللاهوت ولكنه غير دراسته الى الفلسفة شأنه شأن النخبة الالمانية في القرن التاسع عشر.
- ديلثاي استلم درجة الدكتوراه في برلين عام ١٨٦٤ بعد ذلك درس في (بازل) في كلية (جاكوب بوكهارت) في كل من [كيل] و[بورسلاو] واخيراً في برلين عام [١٨٨٢] وبقي فيها حتى وفاته.
- اهتمامات ديلثاي وكتاباته شملت حشداً كبيراً من المواضيع العملية الهيرومنيوطيقية والعلوم الاجتماعية، وخلال تطور تصوراته الاساسية وتدريبه على التأويل وعمليا كانت كل كتاباته مهتمة بتدريب طلبته عملياً على ممارسة العملية الهيرمنيوطيقية.
- هيرومنيوطيقية دلثاي اصيلة تستمد وحيها من منابع متعددة مثل هيرومنيوطيقية (شلير ماخر) ومقاربات مع التطور التاريخي للفكر الالماني في القرن التاسع عشر عبر اعلامه المهمين والرغبة ايضا في اسماع المبادئ الاساسية لعلوم المنهج التي انتجتها العلوم الصرفة وتطبيقها على العلوم الانسانية بعامة.
- ان مساهمته في الجهود التأويلية للقرن التاسع عشر واسعة فقد انتهج طريق شلير ماخر وجهوده الهيرومنيوطيقية وكذلك تراث الهيرومنيوطيقا التقليدية.
- قام بجهد واسع بنقد اتجاه شلير ماخر التي سادت لعقود طويلة. وجهوده العلمية في القرن العشرين واثمرت عن تاسيس نظرية هيرومنيوطيقية لا تقل اهمية عن مثيلتها في العلوم الطبيعية.
- – في دراساته المتأخرة مثل– النقد وتاريخ الفعل قدم نمطاً جديداً في تحليل عمليات الفهم والشرح، والتحليلات التي قام بها هايدجر شغلت معظم مؤلفه– الكينونة والزمن–
- اختيارات هايدجر اخذت من دراسات دلثاي ومؤلفاته التي انتجها في مساهماته المتأخرة والتي نشرت لاول مرة في المجلد السابع من مجموعته الكاملة عام ١٩٢٦.[١]

---

(1) Kurt Mueller- Vollmer, The Hermeneutics Reader, (London, Basil Black Well Ltd: 1986), p. 148.



ملحق رقم (٣)

شلير ماخر – فردريك دانييل ارنست شلير ماخر

- ولد عام ١٧٦٨ وتوفي عام ١٨٣٤.
- مؤسس علم اللاهوت البروتستانتي واحترم كلاسيكيات اللغة من خلال تعريفه الحسن باعمال بلاتو كما انه مفكر اصلي في اتجاه الفكري .
- اهتماماته بمشاكل الهيرومنيوطيقا وكانت الاضاءات الاولى في هذا المجال عندما عاش في برلين قرب استاذه الحميم [فردريك شليجل] وبقية المجموعة الرومانتيكية التي كانت مهيمنة آنذاك.
- من خلال هذه المجموعة كان شليجل اول من طبق مبادئ الترانسيندينتال الفكرية في حقل الاداب بواسطة فلسفة فقه اللغة.
- اخذ شلير ماخر الاشارة من ايحاءات استاذه ببصيرة نافذة فذهب بثبات مطرد مهندساً اسلوبه الخاص، وهذا العمل هو الذي اسس لهيرومنيوطيقا الحديثة، مدركاً على نحو عميق الرابطة ما بين الهيرومنيوطيقا التقليدية في اللاهوت البروتستانتي والبلاغة وفقه اللغة التقليدي في الكلاسيكيات المدرسية وارتباطها ايضا في الترانسيندينتاليه الجديدة مقترباً من تراث [كانت] و[فيخته].
- شلير ماخر هو الذي انشأ النظام الكلاسيكي للهيرمنيوطيقا الرومانتيكية وكتب اولى افكاره على شكل حكم من عام [١٨٠٥-١٨١٠].
- بعد ذلك وسع مقاطع النظام الذي انتهجه وفي النهاية انتج تفاصيل عامة لافكاره عام ١٨١٩ وسميت [الخلاصة لعام ١٨١٩].
- وقدم شلير ماخر منهجه في الدروس الادبية التي درسها مراراً عندما شغل كرسي اللاهوت الروتستانني في جامعة برلين اعوام ١٨١٠-١٨٣٤.
- في عام ١٨٢٨ اضاف ملاحظات اضافية (الملاحظات الهامشية) واضيفت الى درسه الاصلي.



بعد موته قام تلميذه ف. لوك بنشرها عام ١٨٣٨ في مجلد اسماه [الهيرومنيوطيقيا والنقدية].[١]

(1) Kurt Mueller-Vollmer, The Hermenutics Reader, (London , Basil Black Well Ltd : 1989), P. 72.



ملحق رقم (٤)

هانز جورج غادمير

- ولد عام ١٩٠٠ في [ماربورغ] ودرس الفلسفة والكلاسيكيات.
- حصل على الدكتوراه عام ١٩٢٢ وبدأ التدريس في جامعة [ماربورغ] نفسها واستمر حتى عام ١٩٢٩ عندما نال درجته العلمية كاستأذ فوق العادة عام ١٩٣٧.
- من عام ١٩٣٨ – ١٩٤٧ درّس في جامعة لايبزك.
- ومن عام ١٩٤٧– ١٩٤٩ درّس في فرانكفورت.
- عام ١٩٤٩ درس في جامعة [هيدلبرغ] وظل كذلك حتى تقاعد عام ١٩٦٨.
- غادامير كان تلميذاً شخصياً للفيلسوف الالماني [هيدغر] .
- ضمت اعماله ولع اساسي بالافكار الاغريقية والادب مع نزعة جارفة نحو تجديد الفكر الالماني عبر وجهات نظر مختلفة.
- لقد تجاوزت اعماله في الهيرومنيوطيقا دراساته التاريخية والفلسفية وكان التزامه هنا الاهتمام بالثقافة والشعر، قديمها وحديثها.
- في مؤلفه الحقيقة والمنهج طور غادامير على نحو واسع وعميق الاثر النقد والتحليل للافكار الهيرمنيوطيقية الكلاسيكية وباشكال متعددة.
- مفهومه حول تاريخية الفهم مستمد من الكتاب (هايدجر) في كتابه [الكينونة والزمن] وهو في المركز من مشروعه المعرفي وهو اعتمد ايضا على دراسات دلثاي المنهجية مهتماً بطبيعة وتاريخ العلوم الانسانية والطبيعية.



في تناقضه مع دلثاي غادامير لم يكن يرغب في غلق الباب امام المنهج الذي تتخذه العلوم الطبيعية في الوصول الى الفهم والتفسير الدقيق للاشياء بدلاً من هذا اراد ان يركز جهده لاضاءة وانتقاد مبادئ الهيرمنيوطيقا التي تنتظم تحت منهجية العلوم الانسانية في التاريخ والحاضر وبأشكال متعددة.[1]

(1) Kurt Mueller-Vollmer, The Hermeneutics Reader, (London , Basil Black Well Ltd 1986), P. 256.



ملحق رقم (٥)

مارتن هيدغر

- مارتن هيدغر (١٨٨٩-١٩٧٦) ولد في ماسكرش وهي مدينة صغيرة في الغابة السوداء.
- الحقائق الظاهرة والباطنة في حياة هيدغر تبدو نادرة واحياناً يسمى الرجل الذي ليس لديه سيرة ذاتية.
- قصد المدرسة المسيحية لعدة اعوام وواصل دراسته في (الجايLSD,L) وهي مدرسة عليا كلاسيكية في [مزيبورغ].
- من عام ١٩١٣- ١٩١٦ درس في جامعة المدينة نفسها درس اللاهوت والفلسفة سوية مع بعض العلوم والتاريخ.
- حصل على الدكتوراه عام ١٩١٣ (هابيل) بعد ثلاث سنوات تحت اشراف احد فلاسفة الكانتية الجديدة (هنريك رختر) وبدأ يدرّس في نفس المدينة.
- خدم في الجيش الالماني من عام ١٩١٧-١٩١٩.
- في عام ١٩٢٣ اصبح استاذاً فوق العادة في جامعة [مالبورغ] حيث حقق اهم نجاحاته.
- في عام ١٩٢٨ شغل كرسي الفلسفة في جامعة (فيربورغ) الذي كان يشغله الفيلسوف [هرسول] ورفض مرتين استدعاءه الى جامعة برلين في اعوام ١٩٣٠-١٩٣٣.
- وبعد استلام الرايخ الثالث السلطة في المانيا [النازيون] استلم رئاسة جامعة برلين.. وقد كرس نفسه للتدريس حتى عام ١٩٤٤ عندما استدعي للجيش مرة اخرى وحفر الخنادق على الجبهة.
- من عام ١٩٤٥-١٩٥١ فصل من الجامعة بواسطة السلطة الفرنسية على القسم الالماني الذي احتلته فرنسا واصبح حراً عام ١٩٥٢ ولكنه واصل العمل دارساً ومحاضراً في اعوام ١٩٦٦-١٩٦٧.
- السنوات قبل ١٩٢٧ نشر مقالات وبحوث تناقش مختلف المشاكل الفلسفية عند تدريبه في]فيربورغ] ولقد اتى بزيادات بتاثير هوبرل وفلسفته الظاهرية.



- في [ماربوغ] اشتغل ملاصقاً ومحتكاً باللاهوتي [رودلف بولتمان].
- بعد كتابة [الكينونة والزمن] عام ١٩٢٧ نشر عدة بحوث ومقالات متخلياً فيها عما جاء في القسم الثاني من [الكينونة والزم] وكان متاثراً فيها بشدة [هوسرل] وعدد من دروسه تستمد خطوطها العامة من نفس كتب هوسرل المخطوطة.
- مؤلفه الهام (الكينونة والزمن) يقدم الهيرومنيوطيقيا من خلال الحقائق الثورية التي جاء بها مواطنه (ديلثاي) في الفهم والتي كأنها الحياة المطلقة ظاهرة للخارج.. لذلك استفاد هيدجر في الخدمات السابقة التي قدمها [دلثاي] في مناقشاته المنهجية في العلوم الانسانية واضاف لها.(١)

---

(1) Kurt Mueller-Vollmer, The Hermeneutics Reader, (London , Basil Black Well Ltd 1986), PP. 214-215.



ملحق رقم (٦)

جورجن هابـرماز

- ولد عام ١٩٢٩ واتم دراسته الاولية في جامعة بون والتي حصل منها على الدكتوراه عام ١٩٥٤.
- اشتغل بعدها لخمسة اعوام في معهد البحوث الاجتماعية في فرنكفورت.
- في عام ١٩٦١ نال الدكتوراه الثانية [هابيل] من جامعة فينز واخذ بالتدريس في جامعة [هايدلبرغ] في السنة نفسها.
- اصبح استاذاً للفسلفة في فرانكفورت عام ١٩٦٤.
- انضم عام ١٩٧١ الى معهد [ماكس بلانك] ليركز وقته في البحث والكتابة.
- نتاجاته الفكرية شملت اختصاصه الرئيس "الفلسفة"، وتاريخ النقد وعلم الاجتماع ولديه مداخلات متعددة حول الهيرومنيوطيقا في جانبيها اللاهوتي والعملي.
- اول كتاب هام له (وسائل الاتصال والارتقاء الاجتماعي) عام ١٩٦٢. مناقشة طرق انتاج وتصور الاعمال الادبية والتحولات التي تعتري هذه الاعمال في الجوانب الفكرية والجمالية.
- في كتابه [المعرفة والاهتمامات الانسانية] عام ١٩٦٨ اعاد هابرماز النظر في المشكلات الرئيسية التي اعترضت الفلاسفة والعلوم الاجتماعية خلال ١٥٠ سنة مضت وعرض هابرماز ببصيرة ثاقبة الانشغالات الرئيسية في التقليد الهيرومنيوطيقي.
- اعاد [هابرماز] قراءة [غادامير] ونحن غير قادرين على المرور بالعبارات الديالكتكية التي كتبها المفكر الماركسي الجديد مقابل وجهات النظر المزعومة التي تعتبره فيلسوفا ميتافيزيقيا ، لقد كانت عبارة هابرماز صاخبة والاكثر من ذلك حجم الهيرومنيوطيقية في افكاره، والمدى الجوهري الذي بلغته اللعبة



الهيرومنيوطيقية وهو يناقش العلوم الاجتماعية لقد نشر هذه المقالات لاول مرة عام ١٩٧٠ لمناسبة الاحتفال ببلوغ غادامير السبعين من عمره.(١)

(1) Kurt Mueller-Vollmer, The Hermeneutics Reader, (London , Basil Black Well Ltd 1986), P. 293.



ملحق رقم (٧)

بـول ريكـور

- فيلسوف ومؤرخ ولد عام ١٩١٣ في فالنس، باريس.
- درس مختلف نظريات التأويل اللسانية والسايكو تحليلية.
- تخرج من جامعة رينيه عام ١٩٣٢.
- نال دراساته الجامعية في الفلسفة من السوربون.
- حصل على الماجستير ١٩٣٥ والدكتوراه ١٩٥٠.
- اصبح بروفيسوراً في جامعة ستراسبورغ ١٩٥٦ وجامعة تانير.[١]

---

(١) ياسر احمد توفيق، تأويل النص الادبي في الخطاب التلفزيوني، رسالة ماجستير، غ.م، (بغداد، كلية الفنون الجميلة، ٢٠٠١)، ص٢٩.

ملحق رقم (٨)

امبرتو ايكو

- اكاديمي ايطالي، واستاذ زائر في جامعة فرنسا وبريطانيا وامريكا.
- www.levity.com/corduroy/eco.htm page2 of 2
- باحث في اللغة والبنوية والسيميائية والتأويل – روائي له رواية شهيرة هي اسم الوردة ترجمها في العراق كامل عويد العامري وحولت الى فلم سينمائي بطولة (شين كونري).
- ظهر له كتاب "العمل المفتوح – opera operta" وعلى حد قوله في تعليقه على الكتاب الذي ظهر عام ١٩٦٢: كان يشغلني الالمام بالكيفية التي يتسنى لعمل فني عبرها ان يفترض تدخلاً تأويلياً حراً.
- تـأثر بأبحـاث الشـكلانين الـروس، واللسـانية، واعمـال (جاكوبسـون) السـيمائية وايضـاً (رولان بـارت) و(غريمار) وافكاره في علم الدلالة.



- تأمل كثيراً انطلاق السيمياء البنوية وخاصة تركيزها على المنجز فقط واهمال كل ما عداه.. هذا التأمل قاده ان يتأمل ايضاً دور المتلقي.
- اصدر عام ١٩٦٤ كتابه "رؤيويات ومكملات" و"البنية الغائبة" عام ١٩٦٨ وكتابه الهام "اطروحة في السيمياء العامة" عام ١٩٧٥ و"سيميائيات وفلسفة اللغة" عام ١٩٨٤.
- اهتم كثيراً بالتعاضد التأويلي في النصوص الحكائية ودور القارئ في الحكاية.